شعر ناجى
الموقف .. و.. الأداة

دكتور طه وادى
كلية الآداب - جامعة القاهرة

الطبعة الرابعة
١٩٩٤



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

إلى طلبتى فى جامعة القـاهرة
الذين يدور الحوار معهم.. ولهم
من أجـل أن يكون:

الأدبُ فى سـبيل الحـرية
والنقدُ منهجًا بغير ضفاف

طـه وادى

مقدمة الطبعة الثالثة

حين كتبتُ هذا الكتاب لم يكن القصد منه دراسة شخصية أدبية فى تاريخ الشعر الحديث فحسب، وإنما كان الهدف الأجل تحديد منهج لدراسة الشعر فى أكثر من مجال:

الأول: مجال التأريخ للشعر: وبيان العوامل التى تحكم تطوره فى إطار انتقالات أساسية، تتمثل فيما يعرف باسم «المدارس الأدبية».. وكشف العوامل الاجتماعية والفكرية، التى تؤدى بالضرورة إلى التغير الجذرى فى حركة الأدب عبر التاريخ.

الثانى: مجال الترجمة للأديب: وتوضيح الطريقة المثلى - فى إطار الدرس الأدبى - لكتابة سيرة الأديب، على أساس أنها وسيلة لفهم أدبه.

الثالث: مجال الموقف الفكرى للأديب: ذلك أن الأديب - باعتباره مفكرا، بمعنى من المعانى - له وجهة نظر خاصة.. ورؤية متفردة.. أوموقفا واضحا إزاء قضايا واقعه، وإن الكشف عن هذا المجال - من خلال النص الأدبى نفسه - يقدم تفسيرا للأدب من ناحية.. وإسهاما فى التعرف على أسرار الأدب وسماته من ناحية أخرى.

الرابع: مجال دراسة أداة الأدب: من خلال التعرف على اللغة.. وسيلة التعبير والتصوير الفارقة، التى يؤدى درسها العلمى إلى الكشف الحقيقى عن سمات الشعر وأسرار بلاغته واستعنتُ على ذلك ببعض مبادئ «علم الأسلوب».

وقد ركّزتُ فى درس الأداة عند ناجى على ناحيتين فقط هما: المعجم التصويرى.. والموسيقى، لأنى أعتقد أن دارس الأدب يجب أن يحصر نفسه فى مجال التعرف على السمة الأساسية للشاعر، كما أرى أن شعر كل شاعر يقود الناقد - بالضرورة - إلى الزاوية الرئيسية لبحثه ودرسه.

وقد حاولت فى كل مجال من المجالات السابقة أن أوضح معالم المنهج الواقعى - الجمالى، الذى اتبعته فى هذا الكتاب.. وفى دراسات سابقة.. لذلك أضفت على هذه الطبعة بعض إضافات جزئية، تفصّل بعض ما أوجزته فى بعض المواضع.. أوتقعّد لناحية عُنيت فيها بالتطبيق.

وكنت أود إضافة فقرة أعقب بها على الفصل الثالث، وأرصد فيها أثر التراث العربى على شعر ناجى، حتى تظهر سمات التراث القديم إزاء صفات التجديد.. لأن المجدد مهما جدد، لايستطيع أن يفلت من تأثير التراث السابق عليه، لكنى آثرت - فى النهاية - تأجيلها إلى مجال آخر، كى يظل الكتاب متسقًا مع الوجهة الأساسية التى عنيت بدرسها.. وهى رصد معالم التجديد فى شعر ناجى على مستوى: الموقف والأداة.

* * *

وبعد.. فإنى إذْ أقدّم هذا الكتاب للطبعة الثالثة أقدر عظم المسئولية الأدبية التى تقع على جيل أنتمى إليه.. مسئولية أن نكون قد مضينا خطوة فى مجال دراسة الأدب العربى، وتثبيت معالم المنهج الواقعى فى الدراسة فى ضوء الإنجازات النقدية المعاصرة.

وسوف نمضى على الطريق.. بروح متفائلة، وهمة لاتكل ولاتمل، من أجل صباح يوم جديد، تشرق شمسه ساطعة، توحد أقطار الأمة العربية، وتجمع صفوفها، وتنظم مناهج الفكر بين معاهدها.

اللهم غيرَ بابك ما قصدتُ.. وسوى النفع لخلقك ما نويتُ.. وعليك رجائى ألقيتُ.. وإليك بعلمى انتهيتُ.

الدقى - ٢٨ إبريل ١٩٨٩

طـه وادى

مقدمة الطبعة الأولى

ذلك الكتاب عن (شعر ناجى) لايسد فراغًا فى تاريخ أدبنا العربى الحديث - لأن إبراهيم ناجى من القلة التى لم تحظ بأية دراسة علمية - فحسب، بل إن ذلك الكتاب يؤكد منهجا فى درس الأدب.. ويؤصّل طريقه فى التعامل مع النص الشعرى.

أما المنهج: فهو المنهج «الواقعى» الذى يُشغل أولاً وقبل كل شىء بواقع النص الأدبى ذاته، وما يتميّز به من نوعية خاصة، تحتم درسه سواء على المستويين الفكرى أوالجمالى على أساس أنه «بنية» فنية، ومنظومة لغوية لها نسقها الخاص، لذا ينبغى - رغم تعدد الزوايا التى نريد أن ننظر منها إلى الأدب، أوتنوع القضايا التى نود أن نقحمه فيها - أن يكون التعامل مع النص الأدبى من خلال التحليل اللغوى والفنى مستعينين فى ذلك بقوانين النقد، وواعين بخصوصية الظاهرة الأدبية.

وأما الطريقة التى يؤصّلها ذلك الكتاب فهى: طريقة تصل إلى الفكر من خلال التطبيق، وتستعين ببعض مبادئ «علم الأسلوب» القائمة على التحليل والإحصاء، ثم توظيف هذه النتائج لمنهج الدراسة.

ويرسم ذلك الكتاب أيضا - فى معرض درسه لشعر ناجى - خريطة عامة لتطور الشعر الحديث، رابطًا المذهب الفنى للمرحلة بالإطار الاجتماعى والفلسفة الفكرية، كما يصحح بعض الحقائق والمفاهيم التى استقر عليها درس الشعر الحديث فى مصر. على أن خريطة الشعر كما تعرض لها الكتاب تحرص على وضع الإطار العام للمرحلة، وسد زوايا فى التاريخ الأدبى، لم تلتفت إليها الدراسات السابقة فى هذا المجال.

ويقع ذلك الكتاب فى ثلاثة فصول:

الأول: يدرس تطور الشعر الحديث فى إطار المدرستين: الكلاسيكية الحديثة والرومانسية، ويبيّن السمات الفنية لكلٍ منها، إلى أن نصل إلى مرحلة الازدهار الرومانسى فى الشعر التى ظهر فيها ناجى.

الثانى: يدرس سيرة ناجى مبينًا كيف أن دراسة السيرة الذاتية للأديب، مفتاح أساسى لفهم الصورة الفنية التى يعكسها أدبه. كما يدرس أيضا الموقف الأدبى لناجى من خلال التحليل الفنى لبنية شعره، ويبين الأصوات المختلفة التى يمكن أن نفسر بها شعره - انطلاقًا من تحليل بنية الأسلوب الشعرى.

الثالث: يدرس أداة التشكيل الفنى فى شعر ناجى، ولما كان كثير من الدارسين المعاصرين للأدب يرون أن الشعر يحقق وجوده بالدرجة الأولى، من خلال خاصيتْى الإيقاع الموسيقى والمعجم التصويرى، فقد تحددتْ هاتان الناحيتان محورين أساسيين لدرس الأداة الفنية لشعر ناجى.

إن الإيقاع فى الشعر ليس نغمة مجردة، وإنما هو ظل للمعنى وإطار للبنية، كما أن المجاز سمة أساسية خالدة تحقق جزءًا أساسيا من فنية الأدب، باعتباره نصا لغويا يقوم على استغلال طاقات اللغة المتعددة، وقدراتها المتطورة فى الدلالة: الحقيقية والمجازية.

وغاية ما أرجوه من هذا الكتاب، أن يسد - بالإضافة إلى ما سبق أن قدمته من دراسات - بعض مايوجد فى تاريخنا الأدبى الحديث من ثغرات على المستويين: التاريخى والنقدى، وأن تكون تلك الأعمال خطوة على طريق الدرس الشامل لتاريخ الشعر العربى الحديث، أتمنى أن أنهض به، إسهامًا فى درس الأدب، وأملاً فى أن أحقق بعض ما أتطلع إليه.

والله أسألُ أن يوفقنا جميعًا لما فيه الخير والرشاد.

الدقى ١٩٧٦/١٠/١

طه وادى
كلية الآداب - جامعة القاهرة

الفصل الأول

تطور الشعر العربى الحديث

الأدب.. بين النقد والتاريخ

يستجيب درس الأدب لكثير من زوايا البحث التى تحاول تفسيره، وتخضع التجربة الأدبية بحكم ثرائها الفنى، لعديد من وجهات النظر تأمل تحليلها. ومن عجب أن درس الأدب يطاوع كل دارس ومفسر – رغم اختلاف الزوايا التى يدرس منها كل باحث، لذلك وجدنا فى مجال الدراسات الأدبية عديدًا من المحاولات المدرسية والصحفية، تطمح كل منها إلى سبرغور النص الأدبى أو درس أديب معين. ومع ذلك يظل النص أو الأديب كلاهما فى حاجة إلى مزيد من الدرس والتفسير والتقويم. وهذا ما جعل ناقدًا مثل «ديفيد ديتشس» يذهب إلى أن «الفن أعظم من مفسّريه، وليس هناك مقولة نقدية فى أى أثر أدبى تعد كاملة، تصوره على حقيقته، أو تصدع بالقول الفصل فى أمر جودته أو عدمها»[١].

ولعل أهم عامل يمكن أن يُعزى إليه فوضى الدراسات الأدبية، هو ذلك الفصل البائن بين تاريخ الأدب ونقده – رغم أن كلا المجالين يعملان على «مادة» واحدة. إن تاريخ الأدب يحاول بإخلاص ووعى – مفترضيْن فى المؤرخ – أن يدرس تراث عصر أو أديب، وأن يبين علاقة ذلك التراث بما سبقه وبما عاصره: تعليلا مسببا، وتفسيرا جماليا، وتقويما موضوعيا. أما النقد فيشغل أكثر بنظرية الأدب ساعيا – بنفس الإخلاص والوعى – نحو درس ماهية الأدب الفلسفية، وأدواته فى التشكيل الجمالى، ووظيفته الإنسانية، رابطًا ذلك كله بالإطار الاجتماعى، الذى يجعل منتج الأدب ومتذوقه فى عين اللحظة – غالبا – مُسهميْن فى تحديد طبيعة الأدب ومساره.

هذه الفروق بين المجالين واضحة، ومقبولة بشكل واسع، غير أنه لا يمكن لمجال منهما أن يستمر دون الاستعانة بالآخر، كما أن كلا منهما يستوعب الآخر استيعابا شاملا على نحو ما، بحيث لا يمكن فهم أحدهما بمعزل عن الآخر. فمن المستحيل الوصول إلى نظرية صحيحة فى النقد دون الاستعانة بتاريخ الأدب، والتثبت من كثير من حقائقه. كما أنه لا يمكن درس تاريخ الأدب دون أن تكون هناك معايير نقدية، نميز بها بين ما هو أصيل ودخيل، بين ما طرأ على الأدب من تطور وتغيير. باختصار نحن نؤرخ وفى أذهاننا فهم واضح بالفعل – أو بالقوة – لكثير من قيم الأدب وأسسه ومعاييره، ونحن حين ننقد يكون فى أذهاننا بالضرورة أيضا كثير من حقائق التاريخ الأدبى، التى لا تجعلنا مثلا ندرس امرأ القيس وأبا تمام فى عصر واخد، أو نبحث عن سمات مشتركة تجمع بين أحمد شوقى وميخائيل نعيمة فى إطار مدرسة فنية واحدة.

---

(١) ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق.
ترجمة: محمد يوسف نجم، ط. صادر، بيروت، ص ٥٩٨.

«العملية إذن – كما يذهب أوستن وارين ورينيه ويليك – عملية ديالكتيكية: هناك إسهام متبادل بين النظرية والممارسة»[1].

انطلاقا من هذا المنظور الجدلى لدرس الأدب: تاريخاً ونقداً، لابد أن يكون هناك فى أى من الحالتين فهم واضح ووعى مدرك بالزاوية المقابلة، بمعنى أن مؤرخ الأدب يجب أن يكون – بالضرورة – ناقداً حتى لو أراد أن يظل مؤرخاً، وناقد الأدب مؤرخ له أيضاً، إذ لا يستقيم النقد إلا فى إطار من الوعى بالتاريخ الاجتماعى للظاهرة الأدبية.

وهذه الدراسة التى نقدم لها عن شعر إبراهيم ناجى تطمح أن تستفيد واعية بهذا المنظور الجدلى لدرس الأدب، واعدة بأن تبشر لهذه الفكرة الصحيحة، عاملة على أن تبذل جهدًا على طريق تقنين درس الظاهرة الأدبية، ومحاولة السّعى العلمى نحو تفسيرها وتقويمها.

* * *

(١) أ. وارين، ر. ويليك: نظرية الأدب.
ترجمة محيى الدين صبحى، ط مجلس الفنون والأدب، دمشق، (١٩٧٢) ص ٤٨.

مرحلة الإحياء.. (أو).. الكلاسيكية الحديثة
(١٨٠٥ - ١٩١٤)

(أ) النهضة الاجتماعية:

سعيُ الإنسان العربى مع بداية القرن التاسع عشر إلى نهضة شاملة، يُواكبه سيرٌ نحو تجديد حياته وتحرير أرضه، وشوق أصيل لتجديد واقعه وإحياء إبداعاته الخلّاقة فى الفكر والفن.

وهذه النهضة سارت فى إطار الصحوة القومية التى استيقظت بعد حملات استعمارية هُزمت جميعاً، وكان أولها فرنسى بقيادة نابليون (١٧٩٨) وآخرها إنجليزى بقيادة فريزر (١٨٠٧). وقد واصلت النهضة مسارها فى ظل الإحساس العالى بالذات القومية إبان امبراطوية مصر فى عصر محمد على (١٧٦٩ - ١٨٤٩)، الذى تولى الحكم بين (١٨٠٥ - ١٨٤٨)، ثم تلى ذلك عملية تحديث مضمون الحياة فى مصر، حيث تمت مجموعة من الإصلاحات التى نقلت المجتمع من طابع العصور الوسطى (الإقطاعية) إلى مرحلة جديدة (رأسمالية) أتاحت ظهور فئات برجوازية من ملاك الأرض وأصحاب المتاجر وموظفى الدولة والجيش، ستنمو خلال القرن التاسع عشر إلى أن تصبح طبقة لها طابعها المميز فى الاقتصاد والفكر والفن مع بدايات القرن العشرين.

وإذا كانت إصلاحات محمد على بصفة عامة تنضوى تحت إطار تنظيم جهاز الدولة الإدارى، فقد كانت من الأهمية بمكان حيث كانت هى المفتاح الحقيقى للنهضة، فقد حقق إلى حدٍ ما، استقلال مصر السياسى، وقضى على المماليك ونظام الالتزام، وحدد الضرائب وأحلَّ الأمن بتقسيم البلاد إلى مديريات، ونظم الزراعة والتجارة وبعض الصناعة ومهد الطرق البرّية والنهرية، وفتح المدارس المدنية: المبتديان (الابتدائية) والتجهيزية (الثانوية) والعليا لأول مرة فى مصر الحديثة، وأنشأ مطبعة بولاق سنة ١٨٢٠، التى نشرت التراث الجديد والقديم على حد سواء، وبنى جيشاً قوياً أدخل فيه المصريين - بأغلبية - لأول مرة. من هنا ساعد الأمن والاستقرار والتعليم النسبى على بدء (مرحلة جديدة) من الحياة الاجتماعية والفكرية بمصر.

ثم جاء عصر الخديوى عباس (١٨٤٩ - ١٨٥٤) ثم سعيد (١٨٥٤ - ١٨٦٣) ومن بعدهما إسماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩)، حيث بدأت مصر تشهد رواجاً اقتصاديا، بسبب ازدياد الطلب على القطن المصرى والشروع فى بناء قناة السويس، وزيادةً فى عدد الجيش من المصريين - لأول مرة - بشكل واضح، وتوسعاً نسبيا فى الوظائف المدنية. وبدأت الصناعة تنمو خاصة صناعة النسيج والسكر والسباكة وبناء السفن. وبدأت تظهر الملكيات الزراعية الصغيرة سواء للمصريين أم للأجانب. كما أُلغى نظام العبيد بقانون سنة ١٨٥٨. كل هذا مهدّ للاستقلال المالى، الذى صدر بفرمان سنة ١٨٧٣. وواكبت هذه الإصلاحات الاقتصادية مجموعة من

الإصلاحات السياسية والثقافية، لعل أهمها إنشاء «مجلس شورى النواب» (١٨٦٦)، وزيادة عدد المدارس وفتح مدارس لتعليم البنات لأول مرة (١٨٧٣). وأصبحت اللغة العربية فى عصر سعيد اللغة الرسمية الوحيدة فى مصر، وأنشئت دار للكتب ومتحف وأوبرا وكثير من فرق المسارح الخاصة وجمعيات علمية. وبدأت تظهر كثرة من الصحف والمجلات بالعربية والفرنسية مثل: «وادى النيل» (١٨٦٦) - «Le progress Egyptien» (١٨٦٨) - «نزهة الأفكار» (١٨٦٩) - «الأهرام» (١٨٧٥)، كما بدأ صدور بعض المجلات الأدبية والعلمية[1].

وهذا التطور الاجتماعى بشقيه: الاقتصادى والثقافى أدى إلى ظهور دولة مصر الحديثة، وانتقالها من مرحلة العصور الوسطى إلى مرحلة جديدة فى تاريخها. ويمكن رصد صدى التطور فى ثلاثة مواقف سياسية هامة هى:

١ - الثورة الوطنية بقيادة أحمد عرابى فى سبتمبر ١٨٨١.

٢ - الحركة السياسية الحزبية والصحفية فى بداية القرن العشرين ممثلة فى الحزب الوطنى (١٩٠٧) وصحيفة «اللواء» (١٩٠٠) بزعامة مصطفى كامل، وحزب الأمة.. وصحيفة «الجريدة» بزعامة أحمد لطفى السيد (١٩٠٧)،وحزب الإصلاح على المبادئ الدستورية وجريدة «المؤيد» للشيخ على يوسف (١٩٠٥).

٣ - الثورة الوطنية الشعبية فى مارس (١٩١٩) بزعامة سعد زغلول.

* * *

(ب) البعث الفكرى:

تحدد العلاقات الاجتماعية إطار الفكر الملائم لها، وتتفاعل العلاقات والأفكار إلى أن تحددا فلسفة للمرحلة، تترك سماتها وخصائصها على كل نشاط إنسانى فيها. وهنا نتساءل عن نوعية الفلسفة العامة لطبيعة الحياة المصرية فى القرن التاسع عشر، التى تفرض بالضرورة نهجها الفكرى وطابعها الثقافى على أشكال الإبداع الفنى ومضامينه.

هناك كوكبة يمكن أن نتلمس فى آثارها المتنوعة فلسفة المرحلة وطبيعتها، لعل أهمهم: عبد الرحمن الجبرتى (١٧٥٤ - ١٨٣٥)، ورفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣)، على مبارك (١٨٢٤ - ١٨٩٣)، جمال الدين الأفغانى (١٨٣٩ - ١٨٩٧)، عبد الله النديم (١٨٤٥ - ١٨٩٦)، أحمد عرابى (١٨٣٩ - ١٩١١)، محمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥)، عبد الرحمن الكواكبى، (١٨٤٩ - ١٩٠٣)، مصطفى كامل (١٨٧٤ - ١٩٠٨).

---

(١) لوتسكى: تاريخ الأقطار العربية.
ترجمة د. عفيفة البستانى، دار التقدم، موسكو، ١٩٧١، ص ٢٠٠.

فهؤلاء الأعلام - على سبيل المثال - رغم تعدد أدوارهم فى الحياة المصرية، واختلاف الزوايا الفكرية التى بذل كل منهم جهده الفكرى والنضالى فيها، نستطيع القول بأنهم رأوا أن تجديد مضمون الحياة الثقافية لا يكون إلا ببعث كل ما هو أصيل وجوهرى فى تراث الأمة الروحى وتاريخها الحضارى. لقد كان المجتمع فى لحظة تحدٍ وصراع قويين، فهناك الغرب الذى يهدده بالاستعمار والاستغلال، وفى عين الوقت يبهره بإنجازاته التكنولوجية وأساليبه الحضارية الراقية. ويرتد نظر المجتمع إلى حاضره القريب فى العصور الوسطى فيجد من عوامل الإحباط والتخلف ما يمكن أن يقعده عن الحركة، ولا يضع أمام بصره أو بصيرته نموذجًا يحتذى فى الفكر والفن ونظام الحياة وإدارة المجتمع.

وهنا وجد المجتمع العربى نفسه فى حيرة وأزمة شديدتين: فهو من ناحية تعجبه وتشده منجزات الغرب (العدو)،ومن ناحية أخرى يخيب رجاءه واقع مجتمعه القريب إليه. وكان الخلاص بالضرورة فى إحساسٍ عالى الدرجة بالمفارقة والتمايز، بين (هم) الأعداء.. وبين (نحن) أبناء المجتمع الراغبين فى النهضة. وكانت هذه النظرية العدائية للغرب، وذلك اليأس من ميراث الأمة - فى عصور الضعف والمحن - دافعين قويين إلى ضرورة العودة إلى تراث الأمة الروحى والفكرى والفنّى فى حالة (نقائه) الأولى.

لذلك كان الطابع العام للنهضة الفكرية العربية (إحياء) فى مجمله، و(بعثاً) لكل ما يعتقد أنه جوهرى أصيل فى حضارتنا، والبعد قدر الطاقة عما لحق تراث الأمة من تشويهٍ ومسخٍ فى العصور الوسطى.

وكان قادة النهضة - رغم تحررهم الفكرى الواضح.. نتيجة لإحساسهم القوى بالتمايز والعداء الحضارى مع الغرب - يردّون كل قضية هان أم جل شأنها إلى التراث القديم، بل إن قضية مثل تعليم المرأة وتحريرها كانت الدعوة إليها تدعم عند الطهطاوى ومحمد عبده وقاسم أمين بأمثلة من القرآن والسنة وسيرة الرسول وحياة المسلمين الأول[1].

وتتأكد رؤيتنا هذه حين نتأمل عند الطهطاوى - على سبيل المثال - هذه السمة الإحيائية فى الفكر، وهو يتحدث - فى فصل من كتابه مناهج الألباب المصرية - عن ولاة الأمور وصفاتهم، وما يجب لهم أو عليهم فيقول:

«وبالجملة فحق العفو من الملوك الذين هم خلفاء الله فى أرضه على عباده مبنى على وجوب التخلق بأخلاق الرحمن، أى الاتصاف بصفاته كالرأفة والرحمة والحلم، وفى الحديث الشريف الراحمون يرحمهم الرحمن. ارحموا من فى الأرض يرحمكم من فى السماء. وفى بعض الكتب المنزلة يقول الله تعالى إن كنتم تريدون رحمتى فارحموا عبادى، وقيل فى هذا المعنى:

(١) راجع: طه وادى: صورة المرأة فى الرواية المعاصرة.
ط. كتب الشرق الأوسط - القاهرة - ١٩٧٣ ص ٢٨ - ٤٠.

إن كنتَ لا ترحم المسكينَ إنْ عدما ولا الفقيرَ إذا يشكو لك العدما
فكيف ترجُو من الرحمن رحمته وإنما يرحمُ الرحمنُ من رحما»[1]

لقد كانْ الطهطاوى صاحب رؤية متكاملة للإصلاح الاجتماعى، وحين ننعم النظر فى فكره بصفة عامة نجده يرد كل سبيل للإصلاح والنهضة يدعو له إلى جذر أصيل فى التراث ينتمى إليه. والتراث عنده شامل ينضوى تحته ما هو روحى (الدين)، وما هو وجدانى (الأدب)، وما هو عمرانى (الاجتماع)، بل إنه أحياناً كانت تعوزه بعض الأمثلة من التراث العربى الإسلامى فيرتد إلى التاريخ الفرعونى،مما يوحى بأن معنى التراث عنده كان يشمل كل ما يتصل بماضى الأمة رغم تعدد روافده.

* * *

(جـ) مدرسة الإحياء الأدبية:

إن شكل العلاقات الاجتماعية ومضمون الفلسفة الفكرية لعصرٍ ما، تؤديان بالضرورة إلى تحديد إطار عام لماهية الأدب ووظيفته. وعلى هذا كان من المنطقى - نتيجة لكل ما سبق - أن تتسق طبيعة الأدب فى هذه المرحلة مع فلسفة العصر «الإحيائية». وقد شُغلت الجهود الأدبية - على تعدد أشكالها التعبيرية - ببعث كل ما يلائم العصر من تراث الأمة، ففى مجال الفن القصصى وجدنا بعثاً لفن «المقامة» فى: علم الدين لعلى مبارك(١٨٨٢) - حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى (١٩٠٥) - ليالى سطيح لحافظ إبراهيم (١٩٠٦) - ليالى الروح الحائر لمحمد لطفى جمعه (١٩١٢).كما وجدنا فى نفس المجال القصصى استيحاء لفن «السيرة» التاريخى القديم، ولروح بناء الحكاية الشعبية فى محاولات جرجى زيدان (١٨٦١ - ١٩١٤) التى تبلغ ثلاثا وعشرين رواية صدرت بين سنتى (١٨٩١ - ١٩١٣)، ومحاولات أحمد شوقى (١٨٧٠ - ١٩٣٢) لاسيا لادياس أو آخر الفراعنة (١٨٩٩) - ورقة الآس (١٩٠٥) - ورواية محمود طاهر حقى: عذراء دنشواى (١٩٠٦)[2].

وإذ كان طابع الإحياء فى مجال الفن القصصى قد غلبت عليه سمة التأثر بالأدب (الفصيح): مقامة وسيرة - إلى حد كبير، فإن المحاولات المسرحية قد أخذت الجانب المقابل، حيث غلب عليها التأثر بأشكال الأدب (الشعبى) المتعددة، كما أخذت عنه المزاوجة بين النثر والشعر أو الإلقاء والغناء فى التعبير والأداء. وقد برز ذلك على وجه الخصوص فى أعمال أبو خليل القبانى، وأسرة النقاش (خليل - سليم - مارون)، وفرح أنطون، ويعقوب صنوع المعروف

---

(١) رفاعة الطهطاوى: مناهج الألباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية.
ط الرغائب، القاهرة، ١٩١٢ ص ٣٦٠.

(٢) طه وادى: صورة المرأة فى الرواية المعاصرة. ص ١٨٩.

بـ «أبو نضّارة»، ونجيب حداد، ومحمد عثمان جلال (١٨٢٩ - ١٩٠٢)[١].

وسيطرة روح الإحياء على إنتاج الغصر القصصي والمسرحي تجاوزت الإنتاج المؤلف إلى المترجم، حيث أحالته في الغالب إلى نوع من التعريب أو التمصير، بدرجة نكاد نحس معها بُعد الرابطة عن الأصل المترجم، ولعل محاولات محمد عثمان جلال ومصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٦ - ١٩٢٤) خير شاهد على ذلك[٢].

وننتقل إلى الشعر فنجد الرابطة بالتراث القديم جلية واضحة، ولعل أهم سمة (شكلية) لاستلهام التراث - هنا في مجال الشعر - هي الكثرة النسبية اللافتة للشعراء إذا ما قيست بالكتّاب، وهذا يعني اطراد النظرة شبه المقدسة للشعر وأفضليته على غيره من فنون الكلمة، كما ترتب على هذا أيضا النظرة المعتبرة للشاعر أكثر من غيره، ومعروف أن هيكل حين نشر رواية «زينب» سنة ١٩١٤ خشي أن يذكر اسمه عليها، حتى لا تزرى صفة الأديب على مهنة المحامي.

وكان المسرح: تأليفا وتمثيلا يناله أيضا رزاز كثير من أصحاب هذه النظرة التقليدية، التي تنظر إلى المشتغلين به نظرة فيها قدر من الازدراء.

وقد انضوت تحت مدرسة الإحياء الشعرية أسماء كثيرة من أهمها:

محمود سامي البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤) إسماعيل صبري (١٨٥٤ - ١٩٢٣) أحمد شوقي (١٨٧٠ - ١٩٣٢) حافظ إبراهيم (١٨٧١ - ١٩٣٢)، خليل مطران خليل (١٨٧٢ - ١٩٤٩)، محمد عبد المطلب (١٨٧١ - ١٩٣١)، عائشة التيمورية (١٨٤٠ - ١٩٠٢)، وينتمي إليها أيضا أحمد محرم (١٨٧٧ - ١٩٤٥)، أحمد الكاشف (١٨٧٨ - ١٩٤٨)، أحمد نسيم (١٨٧٨ - ١٩٣٨)، علي الغاياتي، علي الليثي، علي يوسف، محمد عثمان جلال، عبد الله فكري، ولي الدين يكن (١٨٧٣ - ١٩٢١)، حفني ناصف، باحثة البادية (ملك حفني ناصف) (١٨٨٦ - ١٩١٨)، صالح مجدي (١٨٢٧ - ١٨٨١)، محمود صفوت الساعاتي (١٨٢٥ - ١٨٨٠)، رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣)، إسماعيل الخشاب (ت ١٨١٥).. وغيرهم الكثيرون.

والتقاليد الجمالية للشعر عند ممثلي هذه المدرسة لا يتجاوز إطارها الفني ما سُمي في أدبيات النقد الكلاسيكي بتقاليد «عمود الشعر العربي»، فالبارودي زعيم هذه المدرسة الروحي - يصدق عليه ما قاله في وصف شعر صديقه شكيب أرسلان:

---

(١) سعد الدين دغمان: الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي.
ط. جامعة بيروت ١٩٧٣ ص ١٤٥.

(٢) طه وادي: مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية.
ط. النهضة المصرية، (١٩٧٢) ص ٣٩.

أحيا رميمَ الشّعر بعد همودِه ... وأعاد للأيام عصرَ «الأصْمَعِى»
كَلِمٌ لها فى السمعِ أطربُ نغمةٍ ... وبحجرةِ الأسرارِ أحسنُ مَوقعِ[1]

كما يعترف بصلته بالقديم فيذكر:

تكلّمتُ كالماضين قبْلى بما جرتْ ... به عادةُ الإنسان أنْ يتكلما[2]

وأحمد شوقى يؤكد أيضا فى أكثر من موضع صلته بالتراث القديم، فيذكر - على سبيل المثال - فى معرض مدحه للخديوى توفيق:

أحيْيتَ فى فضل الملوكِ وعزِّهم ... ما ماتَ من أمِّ الخلافةِ جعفر
إن الذى قد ردَّها وأعادها ... فى بُردتْيك أعاد فىَّ «البحترِى»[3]

وفهم شعراء الإحياء لماهية الشعر ووظيفته هى نفس الفهم المثالى - الأخلاقى العام.. القديم، حيث يصدر الشعر - كما يرون - عن الوحى والإلهام اللذين قد لايدركهما الشاعر نفسه، كأنما قدرته غير مريدة، ونطقه بغير منطق. يقول البارودى: «الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورًا يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة، ينبلج بها الحالك، ويهتدى بدليلها السالك. وخير الكلام ما ائتلفتْ ألفاظه، وائتلقت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليمًا من وصمة التكلف، بريئا من عشوة التعسف، غنيا عن مواجهة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيد.. ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلاتهذيب النفوس، وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية...»[4].

كما يؤكد البارودى وعيه بوظيفة الشعر الأخلاقية التهذيبية قائلا:

والشعرُ ديوانُ أخلاقٍ يلوحُ به ... ماخطّه الفكرُ من بحثٍ وتنْقيرِ[5]

وإذا كان شوقى قد وصل بمدرسة الإحياء إلى ذروة نضجها الفنى، فهو لايختلف كثيرًا عن البارودى فى فهمه لماهية الشعر ومقوماته ووظيفته. وهذا يعنى اتساق فكر المدرسة فى مثلها الفنية وتقارب طرق أدائها فى التشكيل الجمالى للشعر. ويمكن أن نرصد أهم سمات فن البارودى على ضوء من تأمل هذه الأبيات الغزلية[6]:

(١) محمود البارودى: ديوان البارودى.
ط. دار المعارف بمصر (١٩٧١) جـ٢ ص ٢٥٦.
(٢) البارودى. ديوان البارودى جـ١ ص ٥٩.
(٣) أحمد شوقى: الشوقيات.
ط. المكتبة التجارية بمصر. جـ١ ص١٧٣.
(٤) البارودى: ديوان البارودى جـ١ ص٥٦.
(٥) البارودى: ديوان البارودى جـ٢ ص١٥١.
(٦) يركز البحث على رصد تقاليد هذه المدرسة من خلال الحديث عن البارودى لأهميته كرائد لها من ناحية، ومن أخرى لأنه قد سبقت لنا دراسة عن أحمد شوقى ولانريد أن نكرر الحديث عنه.

سَلوُا عن فؤادِى قبل شدِّ الركائبِ ... فقد ضاعَ منى بين تلك الملاعبِ
أغارتْ عليه فاحتوْتهُ بلحظها ... فتاةٌ لها فى السلم فتكُ المحاربِ
فلا تبْرحُوا أو تسألوها، فربما ... أعادته أو جاءتْ بوعدٍ مُقاربِ
وكيف توُاريه وهذا أنينهُ ... يدلُّ عليه السمعُ من كل جانبِ
فيا سَرواتِ الحىِّ هلَّا أجبتمُ ... دعاءَ فتىً منكم قريبِ المناسبِ
إذا لم تُعينونى وأنتم عشيرتى ... فسيرُوا وخلُّونى فلستُ بذاهب
أيذهبُ قلبى غيلةً ثم لا أرى ... له بينكم من ثائرٍ أو مطالب!
إذا المرءُ لم ينصرْ أخاه بنفسه ... لدى كلِ مكروهٍ فليس بصاحب!
فلا تعذلونى إنْ تخلَّفتُ بعدكم ... فما أنا عن مثوى الفؤادِ براغبِ

ثم يستمر إلى أن يقول[1]:

وما زاد ماءُ النيل إلا لأننى ... وقفتُ به أبكى فراقَ الحبائبِ
فيا صاحبِى هل من فكاكٍ لواقعٍ ... بأسرِ الهوى، أو من نجاةٍ لهائب
خضعتُ لأحكام الهوى بعد عزةٍ ... وما كنتُ لولا الحبُّ طوعَ الجواذب

لعل أهم ما يلاحظ على الإطار الفنى لهذه الأبيات هو سيطرة الفكر الصحراوى، سواء من حيث الفهم البدوى لطريقة حدوث الحب، حيث يقع المحبّ أسيرًا فى يد الحبيبة بعد «غارة» غرامية، فقد أغارت على قلبه فتاة «لها - فى السلم - فتك محارب»، وأخفته بينما صوت أنينه يتردد من كل جانب. وهنا يناشد الشاعر - المحبُّ قومه «أن ينصروا أخاهم»، فقد ذهب قلبه «غيلة» دون أن يكون هناك «ثائر أو مطالب» يرد قلبه. ثم يهدد قومه بالتخلّف عن الركب، إذا لم يظفر بنعمة الوصل ونصرة الصحب.

لكن الشاعر ينقلنا فجأة من بداوة الجو الصحراوى إلى وادى النيل، حيث لم يفض ماء النيل، إلا لأن المحب المحزون وقف به «يبكى فراق الحبائب».. وهذه مبالغة ساذجة.

هكذا تختلط رقة الحب بقسوة الحرب فى مضامين الأبيات، نتيجة سيطرة التراث على فكره الأدبى، بل إن تلك السيطرة تتجاوز المضمون إلى الأنساق اللغوية قوية التركيب، متينة الجرس، كما تبدو فى موسيقى الشعر، حيث البحر المستخدم هو «الطويل» بتفاعيله المتنوعة (فعولن مفاعيلن)، التى تكرر فى كل شطر مرتين. والبلاغيون القدماء يذكرون أن هذا البحر الطويل أنسب موسيقيا لمعانى الحرب والحماسة والفخر والمدح والرثاء والوصف. ولسنا فى معرض مناقشة هذه القضية بقدر ما نؤكد أن التقليد قد وصل بنزعة الإحياء إلى درجة التمسك بنفس الأوزان المستعملة وبحور الشعر المتداولة، سواء أكانت الموسيقى المستخدمة يمكن أن تتناغم مع الجو الفكرى للقصيدة أم لا؟!

---

(١) البارودى: ديوان البارودى جـ١ ص١٠٧.

وفى مجال الحديث عن موسيقى الشعر نذكر أن مدرسة الإحياء وهى تبعث التراث الفنى وتستوحى نماذجه توقفت عند البحور الشائعة للقصيدة، ولم تلتفت إلى فنون خرجت على شكل القصيدة المألوف «كالموشحة» ذات التراث العريق فى الشعريْن الأندلسى والمصرى خلال العصور الوسطى، كما لم تحاول استخدام البحور الخفيفة والقصيرة كالهزج والرجز. إن موسيقى الشعر - وهى حده الأوحد - يجب أن تتلائم مع طبيعة الحياة وتتشكل بإيقاع العصر، بحيث لا تبعد كثيرًا عن واقعها. ولكن الإحياء الكلاسيكى للشعر كان كلا متكاملا، من هنا نجده يحاكى بالدرجة الأولى طبيعة الأصل المستوحى أكثر من كونه يعكس حركة عصر يعيش فيه ويحيا بمثله ومثاله.

كما أن الصور الشعرية كانت تقليدية التشكيل فى قصيدة البارودى: الفؤاد الذى ضاع بين الركائب، الفتاة التى أغارت بلحظها، توارى القلب وهذا أنينه، مثوى القلب، فاض ماء النيل ببكائى... إلخ. فمعظم هذه الصور (صحراوية) المنبع، بدوية الخيال، عفوية الإدراك، تقيم علاقات الصورة من المحسوس المادى والتراث المحفوظ بدرجة تعيدك إلى مناخ الشعر القديم أو تعيده إليك، كأنما الجديد مجرد صدى للقديم بكل مقوماته وسماته، بل إن صورة جديدة مثل:

وما فاض ماءُ النيل إلا لأننى ‏ ‏ ‏ ‏ وقفتُ به أبكى فراقَ الحبائب

هذه الصورة توحى إلى حد ما بنوع من بساطة التشكيل الفنى لمصادر الصورة التى تستمد عناصرها من تنظيم المحسوس وصياغة المرئى، كأنما الصورة محاكاة آلية لواقع مُعطى أو جاهز النسق.

وآخر ما نود الإشارة إليه هنا فى مجال استلهام هذه المدرسة للتراث هو موضوع اللغة من حيث كونها أداة الأدب، ومحققة لكل سماته: الموسيقية والدلالية والتركيبية.

لقد كانت اللغة عند شعراء الإحياء تعيد إلى الذهن صورة الأنساق اللغوية القديمة، من حيث البناء والدلالة والمحافظة على معنى اللفظة القاموسى، مع الحرص على وضوح نبرة الجرس الصوتى لها.

إن دور هذه المدرسة جليل فى بعث المعجم اللغوى القديم وإشاعته، بعد أن انقطعت فى العصور الوسطى صلة الفكر والأدب به، إن الأحيائيين قد استوحوا القديم قلبا وقالبا، من هنا فإنهم قد أثروا المعجم المتداول، وأعادوا للغة نقاءها وبهاءها وقوة أدائها. ومن يدرس إنتاج العصر كلّه: فكريا وأدبيًا وصحفيا، يلمس إصرار المثقفين على استخدام المفردات ذات الصلة القوية بالمعجم القديم.

وكانت هذه ميزة تحولت أحيانا إلى عيب، حيث جعلت البعض يتوهم أن رصانة اللغة

وفصاحة الكلمة مطلب جمالى فى حد ذاته، حتى لو أضر ذلك بالصورة وأساء إلى المعنى. وسيظل الإصرار على الاهتمام بفصاحة الكلمة سمة عامة للعصر، حتى تبذل المدرسة الرومانسية فيها بعد خطوات جريئة فى إشاعة الفهم الصحيح للغة، بل لن تتورع الرومانسية عن استخدام العامية فى بعض الفنون المستحدثة مثل الرواية والقصة القصيرة والمسرح.

* * *

مرحلة التجديد أو الرومانسية
(١٩١٤ - ١٩٥٢)

(أ) الإطار الاجتماعى:

أفضت الإصلاحات الإدارية والحكومية: مدنية وعسكرية، إلى تحديث بناء الدولة ونظامها فى مصر خلال القرن التاسع عشر، وصاحب هذه التنظيمات الإدارية تغيرات (كمية)، حيث زادت على خريطة الاقتصاد نسبة الفئات المصرية التى تشارك فى ثروة بلادها، و(كيفية)، حيث زادت نسبة المثقفين «الإنتلجنتسيا». وقد تزاوجت هذه التغيرات الاجتماعية الكمية، والثقافية الكيفية فى فئات عدة كونت لأول مرة فى مصر، ما سمى بالطبقة الوسطى «البرجوازية»، التى قادت ألوية النضال السياسى والكفاح الديمقراطى، والتطوير الفكرى والتجديد الفنى.

ويرجع الأساس المادى لهذه الطبقة، خاصة الفئات الرأسمالية الكبيرة منها إلى الملكية الزراعية، بل إن فئة من الرأسمالية التجارية والصناعية كانت ذات ثروة زراعية فى نفس الوقت. ولن يتضح الفصل بين الرأسمالية الصناعية أوالتجارية، والرأسمالية الإقطاعية بقوة إلا بعد إلغاء الإمتيازات الأجنبية سنة ١٩٣٦، التى خففت من سيطرة الأجانب على سوق الاقتصاد المصرى. كما أن ظروف الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٤) قد شجعت على ازدهار نسبى فى التجارة وإقامة بعض الصناعات، نتيجة توقف الاستيراد وازدياد اعتماد جيوش الحلفاء على الإنتاج المحلى، مما ساعد الاقتصاد الوطنى -كما حدث فى الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨)- على إقامة كثير من المشروعات الصناعية وشبه الصناعية فى مجال النسيج والخياطة والجلود والأحذية والسكر والأغذية والأثاث المنزلى والمشروبات الروحية.

والحقيقة أن رحلة البرجوازية - إلى أن بلغت مداها - طويلة صبور، تمتد حوالى قرن كامل من الزمان هو القرن التاسع عشر وبدايات القرن التالى له، حيث امتلكت هذه الفئات الوسطى مساحات كبيرة من الأرض، وسيطرت على بعض الصناعات وقامت بدور فى التجارة. وتوجد لها شرائح أخرى تحدد وضعها الطبقى بالبيروقراطية المكتبية بعملها فى الوظائف الحكومية العليا أو مناصب الجيش.

وهناك علاقة عكسية مطردة بين نمو هذه الطبقة الوسطى وسيطرتها على مقاليد الأمور فى بلدها، وبين انحسار دور العناصر الأجنبية الحاكمة والمستغلة من الأتراك والأوروبيين. وتبدأ هذه العلاقة العكسية بحملة نابليون ويتم نضجها بقيام ثورة سنة ١٩١٩. قبل هذه الثورة كان يحكم مصر: الإنجليز (القوة الفعلية) والقصر (القوة الشرعية)، وبعدها بدأت البرجوازية تتولى إدارة الحكومات والمناصب الإدارية والمجالس النيابية - بعد سنة ١٩٢٤ - حيث تكونت أول حكومة

مصرية مُنتخبة برئاسة سعد زغلول، وأخذت تحاول جاهدة أن تسهم بدور فى إدارة سياسة البلاد. وقد خضع كثير من قادتها أحيانا - نتيجة الإحساس بتضخم حجم الطبقة الوسطى المصرية المعبرين عنها - لمزايدات من القصر والإنجليز، فمالوا هنا أو هناك تبعًا لقوة الدفع والتهديد أو لقصور فى الوعى والإدراك.

وفيما بين سنتىْ: ١٩١٩ و ١٩٥٢ بلغت هذه الطبقة مرحلة من النضج والازدهار الاجتماعى، بحيث يمكن أن نميِّز فيها بين شريحتين متمايزتين:

الأولى: البرجوازية الكبيرة - الإقطاعية الزراعية، والرأسمالية التجارية أوالصناعية. وكان هذا الجناح فى البرجوازية، يرشح نسبة كبيرة من الحكام والزعماء السياسيين والحزبيين والمتحكمين فى الثروة الاقتصادية. ويمثل هذه الشريحة إلى حد كبير، حزب الأحرار الدستوريين - الذى تكون سنة ١٩٢٢ -الوريث الشرعى لحزب «الأمة» الذى تكون من قبل ممن أسموا أنفسهم سنة ١٩٠٧ «أصحاب المصالح الحقيقية فى البلاد».

الثانية البرجوازية المتوسطة والصغيرة، ويمثِّلها صغار الملاك الزراعيين والصناع والتجار وكثرة من الموظفين وضبّاط الجيش والعمال والطلبة. وقد انضوت هذه الفئات فى حزب الوفد، والحزب الوطنى وبعض التكوينات العقائدية مثل: التنظيمات اليسارية وجماعة الأخوان المسلمين[(١)].

وعلى هذا فإننا نرى أن القرن التاسع عشر هو قرن الميلاد والتثبيت لجذور هذه الطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى، بينما النصف الأول من القرن العشرين، هو مرحلة الصراع الديمقراطى لهذه الطبقة مع الحكام الأجانب، من أجل السيطرة الوطنية على حكم البلاد: سياسيا واقتصاديا، ولايتم لها هذا كاملا إلا بعد سنة ١٩٥٢.

* * *

(ب) الفلسفة الفكرية «الليبرالية»:

إن العلاقات الاجتماعية سواء من حيث أساسها المادى أم بناؤها الثقافى، تصوغ لشعبٍ ما فى مرحلة محددة فلسفة خاصة، يتسع إهابها الفكرى ليشمل كل نواحى النشاط الثقافى.

---

(١) لمزيد من التفصيل عن نشأة الطبقة الوسطى فى مصر... يراجع:
- محمد أنيس، السيد رجب حراز: ثورة ٢٣ يوليو وجذورها الاجتماعية.
  ط النهضة العربية (١٩٦٩) ص١١١ ومابعدها.
- عبدالعظيم رمضان: تطور الحركة الوطنية فى مصر.
  ط دار الكتاب العربى ، ١٩٦٨ ص٢٤ ومابعدها.
- محمود متولى: الأصول التاريخية للرأسمالية المصرية وتطورها.
  ط الهيئة المصرية، ١٩٧٣، ص٧٤.
- ط وادى: صورة المرأة فى الرواية المعاصرة، ص٨.

وللوصول إلى المدخل الحقيقى لفلسفة جمالية لعصرٍ ما.. لابد من بيان فلسفته العامة، التى تنتظم كل أنواع النشاط الفكرى، والأدب أحدها بالضرورة.

إن فلسفة عصرٍ ما يكون من التعسف -إلى حدٍّ كبير- ربطُها بتراث مفكر واحد.

ولكن هناك من المفكرين من يكون جهده أقرب إلى الشمول، بحيث يعد فى مجمله أكمل صياغة لها. وقد كان الطهطاوى أصلح مفكرى المرحلة السابقة تعبيرًا عن فلسفتها الراديكالية، التى استمدت أصولها من فلاسفة «التنوير» الفرنسيين أمثال روسو ومونتسكيو وكوندورسيه، لكنه قدمها فى النهاية فى صورة تقربها من التراث القومى وتصلها بجذوره. وعلى هذا لانستطيع أن نتخيل «مصلح» مرحلة الإحياء دون أن يسبق بقلب «شيخ» على سبيل الحقيقة أو المجاز.

أما فى المرحلة الثانية من مراحل نهضة المجتمع العربى فى مصر، فقد قام بدور الإصلاح والدعوة إلى التحرير «أفندى» ثقافته مدنية، وأسانيده فى الدعوة إلى النهضة علمانية حضارية، وعلى هذا فقد لعب رجال الثقافة والسياسة الدور الأكبر لا فى تقعيد فلسفة العصر فحسب، بل فى إدارة معظم أمور البلاد السياسية والاجتماعية والثقافية.

وهنا يبرز أحمد لطفى السيد (١٨٧٢-١٩٦٦) شخصية من أهم الشخصيات المؤثرة فى تاريخ مصر الحديثة: سياسيًا وفكريا، وهو من حيث التكوين الاجتماعى يعد إفرازًا حقيقيا للطبقة البرجوازية الجديدة، فهو ابن لأحد أثرياء قرية برقين (شرقية)، درس الحقوق وتتلمذ على الأفغانى فى الآستانة[١]. وقد اشترك فى مرحلة مبكرة (١٨٩٦) فى جمعية سرية برئاسة عبدالعزيز فهمى غرضها تحرير مصر. لكنه بعد أن فشل فى العمل السياسى السرى فى الداخل والخارج، وبعد أن أحس بأن العمل فى النيابة لايرضى قدراته، تزعم فكريًّا، حزب الأمة وجريدته (مارس ١٩٠٧ - نوفمبر ١٩١٥)، وهو يعترف بهذا قائلاً: «لقد قبلت التحرير فى (الجريدة) لأنشر فيها المبادئ المثلى، التى آمنت بها لقيام حياة ديمقراطية سليمة، فلما انتهيت من نشرها أغلقت (الجريدة)، وانصرفت عن العمل بالصحافة، لأننى لم أكن أشتغل بالصحافة محترفًا، بل كنتُ صاحبَ رأى وصاحب مبادىء ديمقراطية لإرشاد الأمة إلى أسباب الرقى والتقدم»[٢].

وقد دعم الكتابة الصحفية بالخطابة فى نادى «الجريدة» السياسى، حيث كان يحاضر فى موضوعات شتى لينشر آراءه ويعلم تلاميذه: محمد حسين هيكل، طه حسين، عباس العقاد، ابراهيم المازنى، عبدالعزيز البشرى، سعد زغلول، منصور فهمى، وغيرهم الكثير. كما ترجم بعد ذلك كتب أرسطو: الأخلاق - السياسة - الكون والفساد. وهو هنا واحد من كوكبة من

---

(١) أحمد لطفى السيد: قصة حياتى.
كتاب الهلال، القاهرة، فبراير ١٩٦٢، ص٢٢.

(٢) أحمد لطفى السيد: مبادئ فى السياسة والأدب والاجتماع.
كتاب الهلال، أغسطس ١٩٦٣ ص١٦.

المفكرين شُغلت بالترجمة فى السياسة والفلسفة، إيمانًا منها بأهمية الثقافة والتعليم كمدخل ضرورى لحرية الفرد، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن البرجوازية المصرية أرادت «واعية» أن تستلهم فلسفة طبقة نظيرة لها فى التكوين الاجتماعى، وإن كانت سابقة عليها فى الوجود التاريخى وهى البرجوازية الأوروبية.

ومن يرجع إلى تراث لطفى السيد يجد أنه عنى بشيئين جوهريين فى أسس الفلسفات البرجوازية الليبرالية هما: الدعوة إلى الدستور والحياة النيابية، ثم تعليم الفرد: رجلا أو امرأة، والتأكيد على حريته الشخصية. ففى مقالة بعنوان «الحرية» سنة ١٩١٢ يقول «لقد أصبحنا فى بلادنا ندرك الحرية بمثلها الأصلى الذى يأتلف مع شرف الإنسان فى هذا الزمان. فقد أصبحنا نمتعض من كل فكرة، ومن كل قانون، ومن كل عمل، يمسُّ «الحرية الشخصية» أو يعطل استعمال «الحرية المدنية» فى غير الحدود المتفق عليها فى أعلى البلاد مدنيةً، وأصبحنا كذلك نرى أن الحكومة الوحيدة المطابقة لشرف الأمة هى حكومة الدستور».

وفى مقالة أخرى بعنوان «الحرية ومذاهب الحكم» سنة ١٩١١ يذكر أيضًا «إن قاعدة كلّ مذهب من مذاهب الحكم هى المنفعة. فكل مبدأ من المبادئ إنما يدور مع منفعة الأمة دور العلة مع المعلول. ولو أننا حكّمنا المنفعة فى اختيار المذهب الذى نراه أوْلى بالاتباع فى تشريعنا المصرى لما ترددنا لحظة فى أن المذهب الذى تأمر المنفعة باتباعه هو مذهب الحرية. مذهب الحرية أو مذهب الحريين يقضى فى أصله بأن لا يسمح للمجموع فى البلاد الحرة أو للحكومة فى بلاد مصر أن تضحى بحرية الأفراد ومنافعهم لحرية المجموع أو الحكومة فى التصرف وفى الشئون العامة»[1].

وأستاذ الجيل يُقعِّد فلسفة البرجوازية «الليبرالية» النفعية، التى تُعلى من شأن الفرد إزاء الجماعة والحكومة، متأثرًا فى ذلك بما قرأه عن المذاهب الفلسفية والاجتماعية لليبراليين والنفعيين عند جون ستيوارت مل وبنتام وهوبز، التى لا تطالب بالحرية الشخصية للفرد فحسب، بل بالحرية الاقتصادية أيضًا، استنادًا على دعواهم الشهيرة «دعه يعمل ودعه يمرّ»: (Lassez Farie et Lassez passer).

هذه باختصار أهم آراء لطفى السيد الفكرية، وهى قائمة على مبادئ الحرية الفردية والديمقراطية السياسية. وهو فى كل ما يدعو إليه كان ذا نهج إصلاحى، يرى فى تعليم الفرد وتحريره سبيلين هامين، لكى يحقق لنفسه ولجماعته كل تقدم. وقد يكون هذا أمرًا مفهوما فى الأحوال السلمية والظروف العادية من حياة الأمم، ولكن فى فترات الحروب والاستعمار، لا يمكن أن يكون ذلك الفكر مقبولاً. وهذا النهج الإصلاحى السِّلمى، هو ما يفسر عدم دخول حزب الأمة فى أىّ صراع مع القصر أو الإنجليز، ويبرّر إصرار كل زعماء السياسة – فيما بعد – على حل المسائل الوطنية بالمفاوضات والمعاهدات، وكفاح الوطنيين لإعادة دستور ١٩٢٣ فى

(١) المرجع السابق ص ١٣٢ وما بعدها.

الفترة ما بين سنتى ١٩٣٠، ١٩٣٥، أثناء حكم إسماعيل صدقى، بينما واقع البلاد والأفراد لم يشهد ما يبرر هذه الثورة العارمة، إنما المهم هو الحرص على شكليات الحياة النيابية، التى أذاعها لطفى السيد بإعادة دستور البرجوازية الممثل الفعلى للمرحلة وبالتالى للأمة.

ويصعب تتبع بصمات لطفى السيد على الفكر والمفكرين فى النصف الأول من القرن العشرين ، فهو - بحق - «أستاذ الجيل» الذى شرح فلسفة الطبقة الوسطى، وقعّد نظريتها بالنسبة للفرد والمجتمع، وهى فلسفة فى جملتها نفعية تضع مصلحة الفرد الخاصة بإزاء مصلحة الجماعة والحكومة. كما إن فكرها مثالى لا يربط قضايا المجتمع بأسباب مادية قدر ما يقرنها بعلل أخلاقية ومبادئ إنسانية عامة، كأن يرى أن التعليم وحده، يمكن أن يصل بالإنسان إلى الحرية وبالوطن إلى الاستقلال. وهذا ما يسم هذه الفلسفة بأن نهجها فى صنع التقدم إصلاحى لا يميل إلى النضال أو يحض على الثورة. كما أن إدراكها لقضايا الواقع جزئى، إذ لاتبصر أى أزمة فى علاقتها الجدلية مع بقية أزمات العصر. وعلى أية حال فقد كانت آراء لطفى السيد صياغة رفيعة لفلسفة المرحلة، وتعبيراً عن حاجاتها المادية والروحية.

* * *

(جـ) المدرسة الرومانسية فى الشعر:

أصبحت «الرومانسية» فلسفة جمالية للفن تتواءم وطبيعة الفلسفة الفكرية «الليبرالية» فى مصر فيما بين الحربين العالميتين (١٩١٤، ١٩٤٤)، بل لقد استمرت حتى بعد ثورة سنة ١٩٥٢. وهنا نشير إلى أن قيام مذهب أدبى جديد لا يعنى بالضرورة إلغاء كل ما سبقه. إن المذاهب الفنية والاتجاهات الأدبية لا تنفذ بقانون أو تفرض بسلطان، ولكن المذهب السائد - فى مرحلة ما - هو الأكثر ملائمة لطبيعة تلك المرحلة، يعكس حركتها ويجسّد أشواقها ويعبّر عن آمالها وفكرها. ومع ذلك تبقى فى بعض المجتمعات، لاسيما الطبقى منها، روافد متخلفة عن مرحلة سابقة. فى نفس اللحظة التى قد توجد فيها تيارات مرهصة لمدرسة أدبية، لم ينضج أساسها الاجتماعى والفكرى بعد.

وقد واكبت الرومانسية نشأة الطبقة الوسطى، التى حددت مسار هذه المدرسة وشكلت ملامحها الفنية. والرومانسية كمذهب أدبى يصعب تحديده[1]، لدرجة قيل معها «إن هناك أنواعا

(١) جاء فى تعريف مادة (Romanticism) «أنها كلمة انحدرت من الفرنسية القديمة وتطلق على الأعمال الخيالية خاصة فى الملاحم النثرية. وهى فى المعنى اللغوى تستعمل كمقابل للكلاسيكية، وتعنى شيئا شعبيا مغامرًا من غير شكل. وتطورت الرومانسية فى كل البلدان مسبوقة بانهيار المجتمعات الارستقراطية وتوضيح الطريق والرغبة فى النهضة لدى الطبقات الوسطى، كما ترتبط بسقوط الكلاسيكية والجانب المثير فى الشعور الإنسانى يكون مؤكدًا عليه».
Csasell's Encyclopeadia of lit. Vol. 1. p. 475.

لمزيد من التفصيل عن الرومانسية يراجع:
(أ) إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم. ط الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٧١. =

من الرومانتيكية بعدد الرومانتيكيين»[١]. ومع ذلك فإن للرومانسية روحًا عامة، تسيطر على مشاعر الرومانسي وآرائه، يمكن أن نتوصل إليها حين نربط المذهب الفني بجذره الاجتماعي. فإذا كانت الطبقة البرجوازية قد حررت (الفرد) - ابن طبقتها - اجتماعيا من أسر تقاليد العصور الوسطى، بحيث يعد هذا التحرير الإنساني للفرد اكتشافًا من أهم الإنجازات البشرية، التي حققت النهضات الحديثة في مختلف المجالات، فإن تحرير (الإنسان) أدى بالضرورة إلى تحرير (الأدب) أيضًا من أسر القوالب الكلاسيكية التي أدت إلى تحجر الأدب وجموده.

لذلك فإن الأدب الرومانسي وهو ينفلت مع مبدعه من أسر العبودية لكل ما سبق، حطم كل الوحدات المفترضة في الأنواع الأدبية، بل لقد آخى بينها جميعا من حيث سيطرة الوجدان والعناية بالفرد: فرحا أو قلقا أو حزنا. «إن الأدب الرومانتيكي يجحد سلطان العقل، ويتوّج مكانه العاطفة والشعور، ويسلم القياد إلى القلب الذي هو منبع الإلهام والهادي الذي لا يخطئ لأنه موطن الشعور ومكان الضمير. والحقيقة التي ينشدها الرومانتيكي ذات طابع ذاتي، أسيرة لخيال الكاتب وعاطفته المشبوبة، وتتبدّى في ثوب جديد ثائر»[٢].

وإذا كان يعزى إلى الرومانسية فضل اكتشاف «الرواية الحديثة» بحيث يصعب إيجاد شَبهٍ بينها وبين جذورها الفنية الأولى، ممثلة في الملحمة أو السيرة[٣]، فمن الصعب القول بأن تجديدات الرومانسية في نوع تمتاز عما في سواه من فنون الأدب ومجالاته النقدية، بحيث يصحُّ القول بأن إنجازات الرومانسيين في جميع المجالات الأدبية تعدُّ إضافات حقيقية في التراث الإنساني، لها اعتبارها على المستويين الاجتماعي والفني في كل الأوطان واللغات.

وقد ظهرت الرومانسية في أدبنا الحديث ترجمة حقيقية لحاجة المجتمع وتعبيرا عن أشواقه الفكرية والفنية، لذا فقد سيطرت الرومانسية في مصر على الأدب والمسرح

= (ب) كو لمريدج، سيرة أدبية (النظرية الرومانيكية في الشعر)
ترجمه: عبد الحكيم حسان. ط المعارف، القاهرة، ١٩٧١.
(جـ) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ط: الثقافة، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٨٤.
(د) محمود الربيعي: في نقد الشعر، ط: المعارف، القاهرة، ١٩٧٣ ص ٨٧.
وراجع أيضًا:

1- M. H. ABRAMS : English Romantic Poets
Galaxy Book, New York. 1960, p. 3–37.
2- M. H. ABRAMS : The Mirror and the Lamp
The north Iib. U. S. A. 1958.
3- Carlos Barer : Coleridge : Poetry and prose.
Batom Books, New Yourk, 1965, p. 89.

(١) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية. ط نهضة مصر. ١٩٧١، ص ٤.
(٢) المرجع السابق ص ١٠، ١٢:
(٣) طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة ص ٥٠.

والموسيقى والغناء والنحت والتصوير، فى النصف الأول من القرن العشرين سيطرة شبه كاملة.

وكما استمد مفكرو المرحلة السمات العامة لملامح فلسفاتهم من طبقة وسطى نظيرة لهم فى أوربا، استلهم أيضًا أدباء المرحلة ونقادها كثيرًا من القيم الجمالية والمعايير النقدية عن الأدب الأوربى فى مجمله. ففى البداية استوحت الرومانسية العربية - إلى حد كبير - فى مجال الشعر (شكرى - العقاد - المازنى) والرواية التاريخية (جرجى زيدان - فريد أبو حديد - نجيب محفوظ) الأدب الإنجليزى، بينما استلهمتْ فى مجال الرواية (هيكل - طه حسين) والمسرح (محمد تيمور - الحكيم) الأدب الفرنسى.

وقد تمايز التأثران الإنجليزى والفرنسى بدرجة واضحة، وبينما كان طه حسين يفخر بثقافته اللاتينية، كان العقاد يزهو بثقافته السكسونية، وكادت تنشب بين الفريقين معركة أدبية فى العشرينيات والثلاثينيات. ولا نرى فى هذا التأثر مسلبة بالنسبة لأدبنا الحديث قدر ما هو ميزة، فالثقافة الإنسانية ملك للبشر جميعًا، بل إنه إذا كان هناك مجال للزهو - عند الحديث عن الرومانسية خاصة - فهو للثقافة العربية التى ألهمت الأدب الأوربى كله كثيرًا من سمات المذهب الرومانسى وتقاليده، فقد كان استلهام أدب الشرق العربى سمة من سمات نشأة الرومانسية فى ألمانيا وفرنسا.

* * *

مرحلة بداية الرومانسية
ومدرسة شكرى فى الشعر
(١٩١٤ - ١٩٣٢)

حين نحاول التأريخ للرومانسية فى شعرنا الحديث نجد أنها بدأت على استحياء مع بداية القرن العشرين، حيث بدأ خليل مطران خليل (١٨٧٢ - ١٩٤٩) يدعو على صفحات «المجلة المصرية» سنة ١٩٠٠ إلى تحرير الشعر العربى وتجديده، سواء فيما يتصل بشكل القصيدة أو ضرورة كونها ذات وحدة «عضوية» تربط أجزاءها. كما دعا إلى تطعيم الشعر العربى بمذاهب الشعر الغربى، وهذه بداية نقلة جديدة فى الشعر العربى بعد أن كان الإلهام فيه مقصورًا على التراث القومى، كما دعا أيضًا إلى التجديد فى مضمون القصيدة.

وسوف يتضح - فيما بعد - أن إنجاز الرومانسية فى الشعر ينحصر معظمه فى المضمون، حيث أنها لم تهتم بالشكل أو الأداة قدر عنايتها بالوظيفة.

وعلى الرغم من خطورة الدور الذى يعلقه بعض الدارسين على مطران - باعتباره قد جمع فى شعره بين سمات الإحياء الكلاسيكى والنهضة الرومانسية - إلا أننا نجد دوره تاريخيا أكثر من كونه حقيقة. وديوانه خير شاهد على ذلك الدور الرومانسى المتواضع. ويبقى أنه يعد (أول) طارق حقيقى لباب التجديد، ورائد الدعوة إلى الرومانسية فى المشرق العربى، وإن عجز عن تحقيقها بشكل مطرد فى شعره. كما أن رعايته لبعض شعراء الجيل التالى عليه - بحكم سماحة نفسه وطول عمره - رشّحته لدور الراعى العجوز لشعراء التجديد الشبان فيما بعد.

أما (الانعطافة الحقيقية) التى يمكن أن يؤرخ بها لظهور الرومانسية فى مصر فهى سنة ١٩١٣ التى ظهر فيها الجزء الثانى من ديوان عبد الرحمن شكرى (١٨٧٦-١٩٥٨) بمقدمة لزميله عباس العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤). وفى نفس المرحلة كان شوقى قد قدم خلاصة قدراته فى تطويع القصيدة الإحيائية، بل إنه فى المدة من سنة ١٩٠٠-١٩١٤ كان شوقى قد اتجه بشكل واضح إلى شعر (المعارضة) لأعلام الشعر العربى محاولاً أن يحاكيهم، إن لم يطمح إلى أن يتفوق عليهم، بل إنه يكاد يتفوق على نفسه فى إطار الشكل القديم للقصيدة العربية[١] - ثم ما لبث أن نفى إلى أسبانيا سنة ١٩١٥. كما أن الوظيفة الحكومية بدأت تقيد موهبة حافظ المتواضعة. وبدأت إسهامات الرومانسية فى مجالات وأنواع فنية أخرى تعزز وجودها الذى بدأ فى الشعر بصيحات

(١) طه وادى: شعر شوقى الغنائى والمسرحى ط. دار المعارف - ١٩٨١ ص ٥٤.

مطران ثم بإنجازات شكرى، الذى قدم ديوانه الأول «ضوء الفجر» سنة ١٩٠٩.

ولا نصل إلى سنة ١٩١٩ حتى يكون شكرى قد أخرج سبعة دواوين ، كما أصدر العقاد مجموعة من الدواوين أولها «يقظة الصباح» سنة ١٩١٦. كذلك أخرج إبراهيم عبد القادر المازنى (١٨٨٩ - ١٩٤٩) الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩١٤ والثانى سنة ١٩١٧.

وأول ما يلاحظ على إنتاج هؤلاء الشعراء الثلاثة أنهم توقفوا تقريبا فى وقت مبكر من رحلتهم الشعرية، فالمازنى سنة ١٩١٧ وشكرى ١٩١٨ والعقاد سنة ١٩٢٩، حيث نشر دواوينه الأربعة فى مجلد واحد، ثم كاد يتوقف بعدها، ولم يعد للشعر إلا بعد سنة ١٩٣٣ حين أخرج ديوان «هدية الكروان»، الذى يعدّ بداية مرحلة ثانية فى شعره[١].

وهؤلاء الثلاثة يقترب إنتاجهم من حيث الرؤية الشعرية والأسس الفنية، ويلتقون فكريًا حول مفاهيم نقدية وتقاليد جمالية متقاربة، لدرجة أنهم يشكّلون - بالفعل - (مدرسة) هامة فى تاريخ شعرنا الحديث، رغم قصر المدة الزمنية التى جمعت بينهم إنسانيا، مما أدى إلى اغترابهم عن مجال الشعر: إبداعًا ونقدا، ثم اعتزاله بعد ذلك.. تقريبا.

وهناك (أغلوطة) يرددها كثير من الدارسين - دون وعى حقيقى فيما يبدو بخطورة القضية - وهى تسميتهم لها بمدرسة «الديوان» نسبة إلى كتاب بنفس العنوان أخرجه فى جزئين العقاد والمازنى بين سنتى ١٩٢١ - ١٩٢٣. والخطأ بل الخطر فى هذه التسمية غير الصحيحة، هو أن هذا الكتاب ينقد ويهاجم، أكثر من كونه يرسى أسسًا فنية أو يضع تقاليد جمالية. فالعقاد فيه ينقد شوقى، والمازنى ينقد المنفلوطى وشكرى أيضًا. ومعنى هذا أن الكتاب هجمة محمومة على أهم من فى الساحة الأدبية من الخصوم والأنصار، لذلك فأى «خطيئة تاريخية» يمكن أن تقترف حين تنسب مدرسة إلى كتاب يهاجم أهم مؤسسيها الحقيقيين. لقد كان شكرى فى مجال النقد يقوم بدور (المعلم الرائد) لهذه المدرسة حيث تتلمذ العقاد والمازنى عليه تلمذة حقيقية، وعرّفهم بالنقاد الإنجليز أمثال: هازليت وريتشاردز وإليوت، كما عرفهم بأهم شعراء الرومانسية الإنجليزية لاسيما شعراء «الذخيرة الذهبية» (The Golden Treasury) وغيرهم من أمثال ور دزورث - شلّى - كيتس - بيرون.

والعقاد والمازنى يعترفان بفضله على الحركة الأدبية كلها وعليهما بشكل مباشر، فيذكر المازنى «أنه أول من أخذ بيدى وسدد خطاى، ودلّنى على المحجة الواضحة، وأننى لولا عونه المستمر لكان الأرجح أن أظل أتخبط أعواما أخرى، ولكان من المحتمل جدًا أن أضل طريق الهدى»[٢].

---

(١) طه وادى: جماليات القصيدة المعاصرة، ط دار المعارف، ١٩٨٢ ص ١٢٧.

(٢) راجع: اعترافات العقاد والمازنى بفضل شكرى عليهما فى:
محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون.
ط. نهضة مصر. (د. ت) ص ٥٢، ٥٣، ٥٤.

وفى مجال الشعر كان شكرى أسبقهم إنتاجًا وأفضلهم عبقرية وأغزرهم إبداعًا وأعمقهم رؤية. ومحمد مندور فى تأريخه للشعر بعد شوقى يرى أن كليهما قد أخذ محورًا من المحاور الفنية لشكرى، بينما احتفظ هو بسماتيهما معًا. كما لم يصل أحدهما فيما أخذه عنه إلى ما وصل إليه من نضج فنى. «وبمراجعة دواوين شكرى نجد أنه كان يجمع بين التيارين اللذين انفرد بكل منهما صاحباه: المازنى والعقاد، ونعنى بهما التيار العاطفى الشاكى المتمرد المتشائم، وهو تيار المازنى فى شعره، ثم التيار الفكرى الذى تميز به العقاد فى شعره العقلى الإرادى الواعى بما يريد. وكأن كلًا من هذين الشاعرين قد أخذ عن شكرى التيار الذى يلائم طبيعته، وأما شكرى فقد احتفظ بالتيارين وسلط أحدهما على الآخر»[١].

ولا نريد أن نتوقف عند مفهوم مرحلة بداية الرومانسية لماهية الشعر ووظيفة الشاعر، وطريقة وعيهم بتشكيل الصورة الفنية ومواقفهم الأدبية فى شعرهم - لأن ذلك كله ليس بعيدًا عما ذهب إليه شعراء أبولّلو، الذين سنتوقف عندهم فيما بعد - قدر ما يعنينا التأكيد على أن مرحلة البداية هذه استمرت بين سنتى ١٩١٤ وسنة ١٩٣١، وهى السنة السابقة على ظهور جماعة أبوللو، وأن الرائد والمعلم الحقيقى لهذه المدرسة هو شكرى. وللحق ومن أجل الحقيقة يجب أن تنسب هذه المدرسة إليه وتسمى مدرسة شكرى، وليس مدرسة «الديوان». كما أن تراث هذه المدرسة فى النقد سواء أصدر فى كتب أو مقدمات دواوين أو مقالات يشكّل حلقة متكاملة فى فهم الشعر ونقده، من وجهة نظر رومانسية متقدمة - استمدت كثيرا من آرائها عن النقد الإنجليزى الحديث. وقد حاول بعض الباحثين المعاصرين أن يربط تراث هذه المدرسة فى النقد بالتراث النقدى الإنجليزى[٢]، وعلى هذا فإن تراث هذه المدرسة فى النقد أفضل مما هو عليه فى الشعر.

وتراث هذه المدرسة الشعرى لايكاد يكون له جمهور قارئ، أو حضور يقظ فى إنتاج من جاء بعدهم من الشعراء. وإذا ما حاولنا أن ننظر فى تراث شكرى وهو أخصبهم إنتاجا وأثراهم عبقرية، لنحاول تعليل ذلك، نجد فى ديوانه بعض ما يوحى بتوتر الفنان وقدرة الخلق وإمكانية التعبير. لقد كان شكرى موهبة أصيلة.. ولكنها بلا تجربة إنسانية حقيقية، أو هو عبقرية خصبة بلا قضية فكرية. إنه يكتب الشعر - فى مجمله - كما لو كان يؤدى تمرينات مدرسية محمومة لإثبات الوجود والتعبير المباشر عن الذات. ولكن أين هى - فى دواوينه - رؤيته المتسقة للكون، أو أين القضية الإنسانية التى شغل بها على الدوام؟ إنه كان يستوحى شعره من داخل ذات مغلقة على نفسها بعيدة عن صخب الحياة وحرارة الأحياء، وهو يعكس

(١) محمد مندور. الشعر المصرى بعد شوقى جـ ١ ط نهضة مصر (د. ت) ص ١٠٠

(٢) راجع فى إثبات تأثر هذه المدرسة بالنقد الانجليزى:

- محمود الربيعى، فى نقد الشعر. ص ١٠:

- عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى.

كتاب الهلال. القاهرة (١٩٧٢) ص ١٤١.

هذا الإحساس الواهم فى قصيدة «الشاعر وصورة الكمال»:

قد حدثوا عن شاعرٍ نابغٍ مُجْودِ الشعر شريفِ المقالِ
لم يعشقْ حُسنَ الغِيدِ ولكنه هامَ ببكرٍ من بناتِ الخيال
صورةُ حُسنٍ صاغها لبُّهُ وحَدُّها فى الحسن حدُّ الكمال
فصار كالطفل رأى بارقًا هاجَ له أطماعَه فى المحال
يمدُّ نحوَ النَّجم كفًّا له ويحسبُ النجمَ قريبَ المنال
فأينما سار تراءتْ له كما تراءى خادعًا لمعُ آل[1]

وقد أسلمه الوهم... «وبنات الخيال» إلى نوع من التفلسف المجرد والتأمل الحزين. كما أن كثرة إنتاجه لم يساعد على سرعة تقبله – فى حينه – فأسلمه هذا فنيا إلى مزيد من التأمل المجرد.. الأقرب إلى برودة النظم ورتابة التقرير، منه إلى حرارة الشعر وثورة الخلق، كما جعله يغترب إنسانيا، ويضيق بالناس معتزلاً الفن والحياة، لذا رثى نفسه فى ذروة شبابه الفنى والزمنى (١٩١٥) فى قصيدة بعنوان «شاعر يحتضر»:

أألقى الموتَ لم أنبْه بشعرى ولم يعلم سوادُ الناسِ أمرى؟
وفى نفسى من الأبد اتساعٌ تدورُ الكائناتُ بها وتجرى
فمن للقلبِ يطربهُ بلحنٍ يحنُّ إليه من نظمٍ ونثرِ؟
ومن للكون يرمقهُ بفكرٍ شبيهِ الكون فى سعةٍ وقدرِ؟
ومَعنى الخلد يصْغُر عندَ نفسى يضلُّ الخلدُ فى أنحاء فكرى
إذا ظمِئَ الفؤادُ إلى كمالٍ رأى طولَ الخلودِ كقيدِ شِبْرْ[2]

ويمكن هنا أن نلمح وجه شبه بين شكرى الشاعر الناقد (أو غيره من زملاء مدرسته: العقاد والمازنى) وبين س.ت. كولريدج الشاعر الناقد الإنجليزى (١٧٧١ – ١٨٢٤) فشعر كل منهما ليس بذى أهمية إذا ما قيس بنقده.

غاية ما نود أن نؤكده بالنسبة لمدرسة شكرى هذه، أن تراثها فى النقد والتنظير الجمالى أروع بكثير من إسهاماتها الشعرية، وأنها بالنقد استطاعت أن تهد صرح المدرسة الكلاسيكية الحديثة فى الأدب، وتحدد بوضوح ماهية الشعر وطبيعة الخيال ووظيفة الشاعر ومجال اهتماماته من وجهة نظر واعية بالذات الرومانسية وبالدرس الحقيقى للفن المعبّر عنها.

* * *

(١) عبد الرحمن شكرى. ديوان شكرى
ط. منشأة المعارف، الاسكندرية جـ ٢ ص ١٣٠.
(٢) ديوان شكرى جـ٣ ص٢٣٤.

مرحلة ازدهار الرومانسية
جماعة (أبولّلو).. ومدرسة أبو شادى فى الشعر
(١٩٣٢ - ١٩٥٢)

كانت مرحلة البداية الرومانسية للشعر (١٩١٣ - ١٩٣٢) مرحلة تأصيل للمفاهيم وتثبيت للقيم الجمالية، التى ينبغى أن يتكون منها البناء الفنى للقصيدة. ومن عجب أن الشعراء النقاد الذين قادوا هذه الحملة بحماس: شكرى - العقاد - المازنى - طه حسين، لم يكتب لواحد منهم - رغم وعيه النظرى بالفن - أن يصل إلى ما وصل إليه شعر شوقى الإحيائى فى هذه المرحلة.

وهنا نصل إلى قضية خطيرة فى درس الشعر - أو الفن عموما - **وهى أن القضية الأساسية فى الفن ليست المعرفة النظرية، بقدر ما هى الطاقة الفنية التى يمتلكها الفنان.** إن القيمة فى الفن - لا ترتبط بكونه إحيائيا.. أو رومانسيا.. أو حتى واقعيا، بل إن الفنان الكبير - غالبا - أكبر من أية مدرسة، وإنما ترتبط القيمة الفنية أساسا بقدرة الفنان على أن يلمح البُعد الإنسانى الحقيقى فى عصره، وأن يعكس فنه - لا أزمة الذات المفردة فى حقبة تاريخية محددة، وإنما يرى فى تلك الأزمة، مدى عذاب الإنسان الخالد الوجود فى كل زمان ومكان. وفى تاريخ شعرنا العربى أسماء عديدة لهذا النموذج الفنى الخالد أمثال: أبو نواس «الحسن بن هانئ ١٤١ - ١٩١ هـ»، وأبو الطيب المتنبى «أحمد بن الحسين ٣٠٣ - ٣٥١ هـ»، وأبو العلاء المعرى «٣٦٣ - ٤٤٩ هـ» وأخيراً أحمد شوقى الذى بُويع بإمارة الشعر العربى سنة ١٩٢٧، وسط ازدهار الرومانسية وفى أثناء الحملة الضارية عليه من نقادها.

وإذا كانت مرحلة بداية الرومانسية فى الشعر لا تستمر بشعرائها الجدد سوى تسع عشرة سنة من سنة ١٩١٣ - ١٩٣٢، حيث توقف شكرى والمازنى تماما عن الشعر، وتوقف العقاد فترة بعد أن أخرج دواوينه الأولى فى مجلد واحد سنة ١٩٢٨. فى هذه المرحلة أيضا.. توقف من أنصار المدرسة السابقة حافظ إبراهيم توقفًا شبه تام، وأما مطران فكان مقلا بحكم طبعه الفنى ومزاجه الإنسانى، بينما شُغل شوقى أكثر بمسرحه الشعرى.

لكن دورة الحياة لا تتوقف.. وكانت الفترة من سنة ١٩٢٨ إلى ١٩٣٢ هى **«مرحلة النشأة لجيل جديد»** من الشعراء بدأوا ينشرون شعرهم، ويعرّفون الحياة الأدبية بأسمائهم إلى أن كونوا أول تجمع فنى فى حياتنا الثقافية الحديثة. وكان من هؤلاء على وجه الخصوص أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) - إبراهيم ناجى (١٨٩٨ - ١٩٥٣) - على محمود طه (١٩٠٢ - ١٩٥٣) - محمد عبد المعطى الهمشرى (١٩٠٨ - ١٩٣٨) وغيرهم الكثيرون.

وتبدأ هذه الجماعة الشعرية تقترب إنسانيا - كما تقاربت فنياً - لتشكل «جماعة أبولّلو» سنة ١٩٣٢، التى قادت لواء الشعر فى مصر حوالى ربع قرن، تمثل «مرحلة ازدهار» وخصوبة بالنسبة للرومانسية فى الشعر.

جماعة أبولّلو.. وظروف النشأة:

تشكلتْ هذه الجماعة فى فترة تعد من أصعب الفترات التاريخية وأقساها فى مصر الحديثة.. فقد تهادن القصر والإنجليز واتفقا على أن يسلبا مصر من أى حق ديمقراطى أو دستورى كسبته، واستطاعا - بمعاونة رئيس الوزارة محمد محمود (١٩٢٧ - ١٩٢٩) - ثم إسماعيل صدقى (١٩٣٠ - ١٩٣٥) أن يوقفا الدستور ويعطلا الحياة النيابية، ويقهرا كل رأى، ويجهضا أى محاولة للوقوف ضد استبداد الحكم. وتبع ذلك الاستبداد السياسى والقهر الفكرى قدر من الخراب الاقتصادى والظلم الاجتماعى، كما تأخرت حركة التعليم، وتعثرت كثير من الصحف والمجلات والنوادى الثقافية.

وسوف تشهد الفترة من ١٩٣٥ حتى نهاية الحرب الثانية عنف المدّ الثورى وقوة المقاومة للحكم المستبد، التى تتبدى فى مظاهرات الطلبة والعمال وكثرة الأحزاب السياسية، ونشأة تكوينات عقائدية متطرفة مثل: الأخوان المسلمين والخلايا الشيوعية. كما أن نفس الفترة قد شهدت عنف الاغتيالات السياسية حيث قتل: أمين عثمان - أحمد ماهر - محمود فهمى النقراشى - حسن البنا وغيرهم.

وسط هذا الإطار الملتهب والمتأزم سياسياً واجتماعيا واقتصاديا ظهرت جماعة أبولّلو فى الفترة ما بين (١٩٣٢ - ١٩٣٥). والعقاد أول من أشار - دون وجه حق فيما نرى، وربما بدافع هوى شخصى - إلى وجود علاقة بين شعراء هذه الجماعة، والقصر (الملك فؤاد) ورئيس الوزراء إسماعيل صدقى). ثم جاء محمد مندور فتسقط بعض القصائد التى مدح بها أبو شادى الملك فؤاد وفاروق - حيث يبدو أبو شادى وحده أهم من أنتج مدحاً فى هذا السبيل - كأنما يريد مندور أن يثبت حقيقة هذه الدعوى، بينما حاول كاتب آخر أن يدفع عن أبى شادى هذا الوزر[١]. ولا ريب فى أن بحث هذه القضية ليست له قيمة تذكر فى مجال درس الأدب، إذ لا دخل لهذه المواقف الجانبية بقيم الفن ومكانة الفنان.

والحقيقة أن هذه الجماعة الشعرية لم تكن وحدها المجنحة فى العواطف الرومانسية والتعبير

---

(١) لمزيد من التفصيل فى هذه القضية يراجع:

١ - محمد مندور: الشعر المصرى بعد شوقى جـ ٢ ص ٦٥.

٢ - عبد العزيز الدسوقى: جماعة أبولّلو.

ط الهيئة المصرية (١٩٧١) ص ٢٨٥.

٣ - محمود أمين العالم، (ع. أنيس): فى الثقافة المصرية.

ط دار الفكر، بيروت (١٩٥٥) ص ١١٨.

عن عذاباتها الفردية وغربتها النفسية، والبعد عن الإبداع فى السياسة وقضايا المجتمع، بل إن معاصريهم فى الإبداع الأدبى فى أنواع أخرى – مثل الرواية – كانوا يشاركونهم نفس الموقف الفكرى، فمن أسميناهم «بالرومانسيين الجدد» من كتاب الرواية أمثال محمد عبد الحليم عبد الله وعبد الحميد جودة السحار ومحمد فريد أبو حديد ويوسف السباعى قد سلكوا نفس السبيل[١].

وعلى هذا يتفق أدباء الشعر والرواية فى الوفرة الإنتاجية من ناحية، وفى كثير من السمات الفنية من ناحية أخرى، بل إن تلك السمة أيضاً ليست بعيدة عن بعض أدباء المسرح أمثال: توفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلى باكثير وعزيز أباظة.

وقد وجد هؤلاء الرومانسيون على اختلاف إبداعاتهم الأدبية فى صورة الحب الحزين المحروم، الذى ينتهى بالفراق أو الموت «معادلا موضوعيا» ليأسهم فى الحياة وعجزهم عن التصدى للواقع. وكانت صورة «الإنسان» فى أدبهم فردية سلبية حزينة.. نجد هذا واضحاً على سبيل المثال فى أشعار ناجى وعلى محمود طه وروايات محمد عبد الحليم عبد الله ومحمد فريد أبو حديد ويوسف السباعى وعبد الحميد جودة السحار. بل إن ازدهار الروايه والمسرحية التاريخيتين فى هذه المرحلة، يدل دلالة أكيدة على الرغبة الواعية فى الهروب من الواقع.. فكأنما الحياة – فى تصورهم – قد صارت كما يقول ناجى «ملحمة السراب»:

السرابُ الخؤونُ والصحراءُ	والحيارَى المشردون الظِّماءُ
وليالٍ فى إثرهنَّ ليالٍ	سنَةٌ أقفرتْ وأخرى خلاءُ
قلَّ زادِى بها وشحَّ الماءُ	وتولَّى الرفاقُ والخُلصاء
كيف للنازحِ الحبيبِ ارْتحالِى	وجناحاىَ السقمُ والبُرحَاء
وجراحى المستنزفاتُ الدَّوامِى	وخطاى المقيداتُ البطاء[٢]

لم يكن هروب «الرومانسيين الجدد» عن التصدى لقضايا الواقع إذن عشوائياً، أو صدفة قدرية.. بل عن وعى بأن صخرة الواقع الصلبة أقوى من سواعدهم الرقيقة، من هنا بعدوا عن المجابهة والاصطدام إلى الهروب والانعزال، يائسين – دون حق – من قدرات شعوبهم، بل حتى من قدراتهم الفردية. وأبو القاسم الشابى (١٩٠٩ – ١٩٣٤) أحد أعضاء هذه الجماعة يعبر عن هذه الروح اليائسة فى قصيدة طويلة بعنوان: «النبى المجهول» يقول فيها:

---

(١) راجع التفصيل:
طه وادى: صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ص ١٤٨ وما بعدها.
(٢) إبراهيم ناجى: ليالى القاهر.
ط دار العودة بيروت (١٩٧٣) ص ٢١٨.

إننى ذاهبٌ إلى الغابِ يا شعبي لأقضِي الحياةَ وحدِي بيأسِ
إننى ذاهبٌ إلى الغاب علّى فى صميم الغاباتِ أدفنُ بؤسى
ثم أنساكَ ما استطعتُ فما أنتَ بأهلٍ لخمرتى ولكأسى
سوف أتلو على الطيور أناشيدى وأُفْضِى لها بأشواقِ نفسى
فهى تدرى معنى الحياةِ وتدرى أن مجدَ النفوسِ يقظةُ حِسٍّ(١)

وأبو شادى يؤكد نفس الفكرة اليائسة فى قصيدة له بعنوان «الوطنية» من ديوانه «الشعلة» (١٩٣٣) يقول فيها:

بلادِى على رَغْمِى أحبُّك دائماً وإن كنتِ داراً بالعقوقِ بناؤُها
وهبتُكِ عُمرى قبل مالى وصحتى وما صحتى مادامَ عندكَ داؤُها؟
وضحيت أولادى ورزقى ولم أزلْ أضحى ونفسى لا يُلبِّى نداؤُها(٢)

هذه الظروف العامة القاسية والتكوينات الخاصة الحالمة، هى التى دفعت بعض الشعراء - وعلى رأسهم أبو شادى - إلى تكوين (جماعة) تنشر روحا من التآخى والتآلف بين الشعراء، رغم اختلاف مفاهيمهم الفنية وقدراتهم الإبداعية.. هى جماعة أبولّلو.

وأبو شادى - وكيل الجماعة والرجل الأول فيها - يعبر عن ذلك فى مقالته بالعدد الأول من المجلة الصادر فى سبتمبر ١٩٣٢، (والتى استمرت حتى نوفمبر ١٩٣٥) فيذكر أنه «نظراً للمنزلة الخاصة التى يحتلها الشعر بين فنون الأدب، واعتباراً لما أصاب رجاله من سوء الحال، وحيث كان الشعر من أجل مظاهر الفن، وفى تدهوره إساءة للروح القومية، لم نتردد فى أن نخصه بهذه المجلة التى هى الأولى من نوعها فى العالم العربى، كما لم نتوان فى تأسيس هيئة لخدمته هى جمعية أبولّلو، وذلك حباً فى إحلاله مكانته السابقة الرفيعة، وتحقيقاً للتآخى والتعاون المنشود بين الشعراء. وقد خلصت هذه المجلة من الحزبية وتفتحت أبوابها لكل نصير لمبادئها التعاونية الإصلاحية».

كما جاء فى المادة الثالثة من دستور الجمعية أن أغراضها هى:

(أ) السمو بالشعر العربى وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا.

(ب) ترقية مستوى الشعراء أدبيا واجتماعيا وماديا والدفاع عن مصالحهم وكرامتهم.

(جـ) مناصرة النهضات الفنية فى عالم الشعر.

---

(١) أبو القاسم الشابى: أغانى الحياة.
ط الدار التونسية (١٩٧٠) ص ١٥٠.
(٢) أبو شادى: ديوان الشعلة.
ط القاهرة (١٩٣٣) ص ٩٤.

وتسمية الجمعية والمجلة بأبولّلو (Apollo)[١] يوحى من زاوية خفية باتساع مجالات ثقافتهم وإبداعهم، كما اتسعت وظائف ذلك (الإله) التى تتصل بالتنمية الحضارية ومحبة الفسلفة وإقرار المبادئ الدينية والخلقية، كما توحى من ناحية أخرى بالطموح إلى الوصول بالشعر العربى إلى مستوى عالمى من حيث القيمة الفنية.

* * *

مدرسة أبو شادى:

أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) إنسان متعدد القدرات والمواهب، فهو «رجل الخيال وهو رجل الواقع، هو روحانى صوفى، وهو مادى شهوانى، هو عقل متأمل تجريدى، وهو عقل رياضى علمى، ينظم الشعر ويهتم بتربية الدواجن، يفكر فى القصيدة ويلاحظ خلية النحل، يتطلع إلى الجمال ويراجع حساب مجلاته، يحدق فى السماء اللامعة ويذهب إلى معمله البكترولوجى، فهو إذن يشرف على الطبيعة من ناحيتيها المعنوية والحسية، ويراها كاملة فى الروح والمادة معا، فى الحلم والعمل معا، وهذا المزيج النادر يتعادل فى نفس الدكتور أبو شادى تعادلاً خارقاً»[٢].

وقد انعكس كل هذا على حياة أبى شادى وفنه، فبجوار عمله الطبى وهوايته فى النحل، كان يمارس الصحافة وإدارة بعض الجمعيات الثقافية، ويبدع الشعر، غنائيا وقصصيا وأوبراليا، بل شارك فى فن «الرسم»، وأقام لنفسه معرضا فى أمريكا بعد أن هاجر إليها سنة ١٩٤٥. أكثر من هذا فقد كان يشعر أن من واجبه أن يكون «مؤرخاً أدبياً ناقداً فى آن واحد[٣]». وهو يقر ذلك المزيج المركّب فى تكوينه قائلا:

أنا ابنُ هواىَ أنا ابنُ فكْرِى ... ولستُ أعيشُ فى هذا الزمان
كأنى لستُ فرْدا فى صفاتى ... ولكنّى جموعٌ فى كيانى[٤]

وكان التكوين الفكرى والمزاجى لشاعرنا مركبا كما كانت وظائفه فى الحياة. كذلك صارت إبداعاته الفنية، تقرأ تراثه فتحس أنه من ناحية قد استوعب التراث القومى العربى بشكل

---

(١) (Apollo) أهم آلهة الأغريق فى الفن فى عصوره المبكرة، وكانت وظائفه تنحصر فى رعاية الموسيقى والتنبؤ والطب وحماية الرعاة والقطعان. ولم يكن له أهمية بالغة بالنسبة للزراعة وإنما كان متصلا فى الغالب بالتنمية العالية للحضارة موافقا لأصول القانون، مقرراً للمبادئ الأخلاقية والدينية العالية، محبا للفلسفة.. وقد وجد مبكراً منذ القرن الخامس قبل الميلاد.

لمزيد من التفاصيل يراجع:

The Oxford Classical Dictionry
editen by: M. Cary and others
Oxford press, 1964 p, 69, 9

(٢) مقال لإبراهيم المصرى بعنوان: شاعرية أبى شادى - أطياف الربيع ص ١٨٠.

(٣) أبو شادى: مسرح الأدب. ط المؤيد، القاهرة، ص ١٥٩.

(٤) أبو شادى: أطياف الربيع.. ص ٩٩.

جيد، كما حاول أن يستفيد من الثقافة الغربية: إنجليزية - على وجه الخصوص - ثم فرنسية وألمانية أيضاً، بل قرأ الأدب اليهودى، وتعدى الغرب إلى الشرق، فقرأ لشعراء من إيران واليابان فى كتاب Wisdom of east[١].

كما ندرك من ناحية أخرى أنه كان يصور كل ما تقع عليه عيناه أو تتأثر به مشاعره، وهو ينتقل من فكرة إلى أخرى ومن موضوع إلى سواه ومن حالة نفسية إلى نقيضها.. فتحس كأنه مشغول بسد الفجوة بين السماء والأرض، وأحياناً أخرى كانت توتره الرغبة المطلقة فى التعبير فيأخذ لوحة مصورة ويبدأ فى وصفها شعريًا، ويبدو هذا بشكل لافت فى ديوانه «أطياف الربيع»، حيث يؤكد هذا بقوله:

نـعمْ مـنـفـاىَ أشْـعـارِى ... ومُـلقـىَ الـنُّـورِ والـنـارِ
أعيش بهـا عـلى جِـدةٍ ... ونـفـيْـى عـيشَ أحـرار
أسجِّـلُ كـلَّ مـا حـوْلى ... وأخـلـقُ حُـلمَ أقْـدارِ
حـزيناً سـاخِطاً مَـرِحاً ... عـتـيًّـا غـيرَ جَـبَّـار
أعيشُ بكـل معنى الـعيـ ... ـشِ حين أنا به الزَّارِى[٢]

هذه المواهب الكثيرة، والانتقالات الفنية المتعددة، لم تترك لشاعرنا فرصة لمزيد من الجودة فى شعره، بل جعلت الكثير منه أقرب إلى المقطوعات، حيث كان ينتقل سريعاً كالنحل دون صبر أو تثقيف.

لكن المهم هنا - ومجال الحديث عن جماعة أبولّلو - أن شعر أبى شادى سواء من حيث المحاور الفكرية والتجارب الإنسانية، أم من حيث طريقة التشكيل الجمالى وبناء الجملة الشعرية، أبعد من هذا فإن تكوينه الذاتى، وطريقة تقبله لوقع الحياة.. كل هذا يجعله (نموذجا فريداً) لكل من ينتمى إلى جماعة أبولّلو انتماء فنياً حقيقياً.

لقد تألفت هذه الجماعة فى ظروف اجتماعية بالغة القسوة والصعوبة، وكانت تطمح - بتأثير من روح أبى شادى المؤسس لها - إلى تحقيق نوع من التآلف الإنسانى والتعاون الفنى بين الشعراء، لذلك لا نعجب إذ تولى رئاستها فى البداية أحمد شوقى، وأن تضم شخصيات مختلفة، سواء فيما يتصل بالمذهب الفنى، أو بقدر الموهبة، فجمعت الكلاسيكى مع الرومانسى، والشيوخ مع الشباب، والمتوسطين مع الفحول.

لقد كثرت الأسماء الشاعرة وقت إشهار الجماعة، فكان من شعراء التقليد الإحيائى: عزيز أباظة - محمود غنيم - على الجندى - على الجارم - عبد الله عفيفى «شاعر الملك» - محمد مصطفى الماحى - محمود عماد - محمد الأسمر - أحمد الزين - إسماعيل سرّى الدهشان.

(١) راجع أبو شادى:
مسرح الأدب ص ٢٠٨، ٣١٠، ٢١٣، ٤٢٤.
(٢) أبو شادى: أطياف الربيع ص ١٨٣.

ومن شعراء التجديد الرومانسي: أبو شادى - إبراهيم ناجى - على محمود طه (١٩٠٢ - ١٩٤٩) - حسن كامل الصيرفى (١٩٠٨ -) - أحمد رامى - مصطفى عبد اللطيف السحرتى - مختار الوكيل - عبد العزيز عتيق (١٩٠٦ -) - سيد قطب - محمد عبد المعطى الهمشرى (١٩٠٨ - ١٩٣٨) - محمود أبو الوفا - محمود حسن إسماعيل - العوضى الوكيل - زكى مبارك - كامل الشناوى - صالح جودت (١٩١٢ - ١٩٧٦) - صالح الشرنوبى (١٩٢٤ - ١٩٥١) - جميلة العلايلى - محمد عبد الغنى حسن - عبد الرحمن صدقى - أبو القاسم الشابى. كل هذه الأسماء وغيرها من شعراء جماعة أبولّلو، تنتسب - فى رأينا - إلى مدرسة أبى شادى فى الشعر بالفعل أو بالقوة. وهذا يعنى إما أنها: تعزف على نفس الأوتار الفكرية التى كان يعزف عليها أبو شادى، أو تكتب الشعر بنفس الطريقة الفنية التى كان يكتب بها. إننا لا نقصد بالمدسة هنا التلمذة المباشرة أو التأثر الواضح بتراث المؤثر، إنما نعنى أن أبا شادى باعتباره رائداً - أصدر نداء الفجر أول ديوان له سنة ١٩١٠ - وصاحب أفق فكرى واسع وعبقرية فنية خصبة وتراث فنى متعدد، قد صار (إهابا) فضفاضا يتسع لكل من عداه ولا يتسع غيره له، ونحن هنا لا نفاضل من حيث الجودة الفنية أو القيمة الأدبية، وإنما من حيث تعدد الموضوعات الفكرية والتجارب الإنسانية فى تراثه.

وهذا يعنى أن كل خيط فكرى لدى شعراء الرومانسية الجدد، سنجد أساسه أو مماثلاً له على الأقل فى شعر أبى شادى. إن تجربة ناجى الفنية فى الحب الحزين وشطراً من تجربة الهمشرى فى نفس الاتجاه تمثل زاوية واحدة فى تراث أبى شادى، وشعر الحب والإقبال على الحياة والقدرة على الوصف عند على محمود طه تمثل زوايا أخرى فى شعره، وشعر الحزن والتأمل الذى تميز به الصيرفى، سنجد له أيضاً نظيراً عنده، بل لقد تأثر ناجى بأبى شادى حين حاول أن يصور بالشعر بعض لوحات الفن وتماثيله. «وقد أعانه على ذلك - حيناً - المهندس الفنان سيد كريم الذى كان يجيئه باللوحات الأخاذة ويطلب منه أن يستوحيها، فيستجب له.. وقد سجلت مجلة «العمارة» فى أوائل عهدها عدة قصائد من هذا اللون..»[1].

ونتتهى إلى أن أبا شادى بما ترك من مؤلفات نقدية، ومن تراث أدبى متنوّع يعطى - مثل عبد الرحمن شكرى - صورة متكاملة لتراث جماعة شعرية هى جماعة أبولّلو التى يمكن أن نستخلص منها الشعراء الرومانسيين الحقيقيين، والذين يمكن أن يكونوا (مدرسة) لها تقاليدها الفنية فى صناعة الشعر، بل إن تراثها - من حيث خصوصية التجارب الإنسانية أيضاً - قريب أو متقارب. وهذه المدرسة يجب أن تنسب إلى أبى شادى فهو الرائد الحقيقى لها، والمؤصل - فكرياً - لجمالياتها، والذى اتسع تراثه لكثير مما احتوته من تجارب إنسانية.. وسمات فنية.

---

(١) صالح جودت: ناجى حياته وشعره.
ط المجلس الأعلى للفنون والآداب، القاهرة. ص ١٥٣.

الفصل الثاني

ناجي

السيرة.. و.. الموقف

السيرة مفتاح الصورة

مناهج كتابة السيرة الأدبية فى العصر الحديث:

فطن مؤرخو الأدب ونقاده منذ وقت مبكر إلى أهمية التعرف على سيرة الأديب (مفتاحًا) هامًا لدرس إنتاجه، وتراثنا العربى حافل بتراجم الرجال على اختلاف أعمالهم وإبداعاتهم، ومن ينعم النظر فى هذا التراث يتبين أن كتابة السيرة تتشكل بما يخضع له عصرها من رؤية اجتماعية، تحدد قيمة الفرد ودوره فى التاريخ، كما تتأثر بمدى منهجية الدرس وعلمية التفكير.

وإذا كان القرن التاسع عشر يمثل مرحلة إحياء الأدب وبعثه، فإن القرن العشرين يمثل مرحلة العناية بسير الأدباء - وغيرهم من الأعلام المؤثرين فى تاريخ الفكر العربى؛ وذلك يعنى أن العناية بالتعرف على سيرة الأديب تلت مرحلة التعرف على أدبه. ومن المنطقى أن يزدهر فن كتابة السيرة فى ظل الفلسفة الرومانسية التى تعلى من شأن (الفرد) وتحتفى بحياته وآثاره.

وقد شهدت مرحلة ما بين الحربين ازدهارًا قويًا وشاملاً لكتابة فن السيرة الدينية والتاريخية والأدبية بشكل ملحوظ. وقدم كثير من النقاد - بعد تحولهم من مجال الإبداع - نماذج باهرة من تاريخنا الأدبى، وقد تصدى لكتابة سيرهم العقاد والمازنى وطه حسين وهيكل وغيرهم، ورغم انطلاق كل منهم من إهاب الفكر الرومانسى بصفة عامة، إلا أنه كان لكل منهم منهج خاص فى التأريخ للشخصية الأدبية، وأسلوب معين عرف به.

ولعل أوضح أسلوبين لمنهج الكتابة عن (الشخصيات الأدبية) العربية يمكن أن نتلمسهما عند العقاد وطه حسين.

أما طريقة العقاد: فكانت تقوم على «التحليل النفسى» وتعتدُّ به اعتدادًا شديدًا، يتجلى هذا فيما كتبه عن «أبو نواس» - حيث حاول أن يبرر سلوكه الإنسانى وتراثه الأدبى بعقدة «النرجسية» التى يعرِّفها بقوله «إنها شذوذ دقيق يؤدى إلى ضروب شتى من الشذوذ فى غرائز الجنس وبواعث الأخلاق[1]» - وفى كتابيه: جميل بثينة، وشاعر الغزل «عمر بن أبى ربيعة» يلتزم الطريقة نفسها، حين يصف جميل المحب المحروم بأنه شخصية «مازوكية» تحب تعذيب نفسها[2]. ويتوقف عند مزاج عمر، الذى لايملك أن يستعصم من التصابى، حيث تستغويه

---

(١) العقاد: أبونواس الحسن بن هانىء.
ط الأنجلو، القاهرة، (د.ت) ص٣٣.
(٢) العقاد: جميل بثينة.
ط دار المعارف - اقرأ العدد ١٣ ص٤٣.

دواعيه[1]». ويرى أن عمر كانت عنده «فحولة» فى الشاعرية فقط، وليست الفحولة عنده فى المزاج الفردى أو التكوين النفسى.

ويمكن أن يكون كتابه «ابن الرومى - حياته من شعره» انعطافه جديدة، لا فى طريقته فحسب بل فى التاريخ الحديث للسيرة الأدبية بشكل عام.. ورغم ذلك فإنه لم يتخلص كلية من التحليل النفسى، خاصة فى الفصل الثالث - وهو من أهم فصول الكتاب، وقد عقده عن «حياة ابن الرومى كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره» - حيث يرى أنه كان مصابًا بنوع من اختلال الأعصاب يبدأ فى تعريفه والتدليل عليه[2].

وقد أسهم إبراهيم ناجى فى هذا الاتجاه التحليلى التحليل النفسى فى كتابة السيرة بكتابه عن (بودلير) الذى ترجم له مستعينا بالتحليل لفهم حياته وأدبه، مبينًا كيف أصيب فى طفولته بعقدة أوديب، كما يتوقف كثيرًا ليشرح «المازوكية» عنده. ثم ينتقل إلى الحديث عن سادية بودلير من شعره. وهذه السيرة الأدبية التى كتبها ناجى مستخدمًا أسلوب التحليل النفسى - مثل العقاد - كانت جديدة فى حينها بسبب حداثة استخدام هذا المنهج، وهى ليست مستغربة أيضًا من ناجى الذى ألف كتابين فى علم النفس هما: كيف تفهم الناس - رسالة الحياة.

وتنتهى إلى أن نسق العقاد فى كتابة السيرة محاولة لمزج التحليل النفسى بالنقد الأدبى، ولانقدر أن نغمط العقاد حقه فى تقديم - إن لم يكن اكتشاف - بعض هذه الشخصيات الأدبية الكبيرة، ولافيما انتهى إليه من بعض آراء نقدية صائبة، ولكنا نستطيع التأكيد على أن هذه الطريقة فى درس الشخصية الأدبية قد صارت تاريخًا انتهى أمره.

أما طريقة طه حسين: فتظهر فى دراسته لأبى العلاء المنشورة سنة ١٩٢٢، ثم فى «حديث الأربعاء» (١٩٢٢-١٩٢٣) وتتبلور أخيرًا فى كتابه «مع المتنبى» سنة ١٩٣٧. ودرس السيرة كما انتهى إليه يعد أرقى صور الكتابة لهذا الفن فى عصره، لذلك فقد أثرت طريقته فى معاصريه بل تابعيه من الدارسين. وجوهر هذه الطريقة مستمد من النقد الفرنسى الحديث بصفة عامة، خاصة «هبوليت أدوليف تين» H. A. Taine (١٨٢٨-١٨٩٣) الذى ربط حياة الفرد «بالبيئة والجنس والعصر». وانتهى إلى أنه ثمرة لهذه العوامل الثلاثة، «وأنك إذا استطعت أن تعرف كل الدقائق المحيطة بهذه العوامل الثلاثة، استطعت أن تضع للإنسانية من القوانين الثابتة ما لا سبيل إلى تبديله[3]». فطه حسين فى دراسة سيرة المتنبى يتوقف عند الحياة السياسية والاقتصادية والعلمية، ويضيف إلى ذلك: أمر اجتماعى يتصل بشخص المتنبى وأسرته، ومكانه

---

(١) العقاد : شاعر الغزل.
ط دار المعارف - اقرأ العدد ٢ ص٦١.
(٢) العقاد: ابن الرومى - حياته من شعره.
كتاب الهلال العدد ٢١٤ ص٩٥-١٨٠.
(٣) محمد حسين هيكل: تراجم مصرية وغربية، ط مصر (د.ت) ص٢٦١.

ومكان هذه الأسرة فى طبقته الاجتماعية»[١].

طريقة طه حسين تقوم إذن على المنهج التاريخى الذى يبصر فى مواقف متقدمة منه العوامل الإجتماعية وتأثيرها على الأديب وأدبه. والملاحظ بصفة عامة عنده هو العناية بسيرة الأديب المترجم له إنسانًا أكثر من كونه أديبا؛ أى أن طه حسين إذا لم تكن تخلو نظراته فى نقد الشعر من التأثر بالتراث البلاغى العربى، فإنه لم يستطع أيضا الإفلات من التأثر بتراث فن السيرة القديم، الذى يحتفى بالفرد البطل حفاوة بالغة.

طريقة طه حسين - وهى أقرب إلى طبيعة الأدب - تقوم على المزاوجة بين الأديب وأدبه فى الدراسة، ومحاولة إيجاد نوع من التوازن والتعادل بينهما عند الكتابة.

وهناك اتجاه جديد: أومن به وأدعو إليه منذ بداية دراستى لأدب محمد حسين هيكل (١٩٦٥) وانتهاء بأحمد شوقى (١٩٧٣) وهذا الاتجاه يواكب محاولات الطموح إلى منهجية النقد وضبط معاييره، بحيث يصبح درس الأدب علميا ذا وسائل محددة وأدوات دقيقة.. لأنه «ينبغى عند التأريخ للأدب، أن نخلصه من الأحاديث الخاصة عن حياة الشاعر، التى قد تكون حيثيات مسبقة تجعل الباحث - ومن باب أولى القارئ - يتخذ من الأديب (موقفا) قبل أن يقرأ أدبه. من هنا جاءت ترجمتنا لحياة شوقى غاية فى الاختصار والدقة، بحيث لايتوه القارئ مع ترجمة حياة الأديب - المقدمة الضرورية لمعرفة مضامين فكره ومقومات فنه - وإنما يأخذ من هذه الترجمة ما هو ضرورى لفهم أدب المترجم له»[٢].

لقد اتسع مجال ضبط المنهج فى كثير من العلوم الإنسانية - بعد كمال المنهج فى العلوم الطبيعية - وهناك محاولات جادة تحاول الوصول إلى الموضوعية فى درس الأدب. وتنطلق هذه المحاولات - ابتداء من جهود الشكليين الروس وانتهاء بالنقاد اللغويين فى فرنسا، المستفيدين من تراث البنيوية (Structuralism) فى الأنثروبولوجيا الاجتماعية - واضعة نصب أعينها نوعية الأدب الخاصة، التى تحدد وجهة التعامل فى تفسيره، من حيث كونه نصًا (لغويًا) ذا سياق تاريخى، وكانت النتيجة المنطقية لهذا فى تاريخ الأدب هى تخليصه من الثرثرة التاريخية أو اللفظية الكثيرة حول حياة الأديب والملابسات الخاصة حول نصوصه وتراثه.

إننا لاننكر أن سيرة الأديب مفتاح رئيسى وهام لفهم الصورة الأدبية العامة لأدبه، ولمعرفة كثير مما يتصل بتفاصيلها وعلاقاتها، بل قد تتجاوز ذلك إلى كشف موقفه الفكرى. وما(نحذر) منه فى درس سيرة الأديب هو أن نُشغل فيها بحياة الإنسان وعصره عن جوهر تجربة الأديب وفنه، مما يترتب عليه أن الحكم الأخلاقى أوالسياسى على حياة الأديب قد يجنى على تقويم قدراته الفنية. لقد كان يحلو للبعض مثلا أن يدقق فيما إذا كان الأديب ولد ليلا أم نهارًا.. ومن ولد معه فى نفس السنة من العظماء أوالمشهورين، وعلاقته بالسلطة الحاكمة،

---

(١) طه حسين: مع المتنبى. ط المعارف (العاشرة) ص٢٥.

(٢) ط وادى: احمد شوقى ص٦.

ومغامراته العاطفية، وعلاقاته الزوجية والأسرية، وهل كان كريمًا جوادًا أم زاهدًا بخيلا..؟ ويتحول دارس السيرة من محلل لأهم أحداث حياة الأديب إلى مخبر بوليس يتصيد أخطاءه وهفواته، ثم سرعان ما ينقلب إلى محام يصول ويجول مدافعا عما اتهمه هو به، أو ما نسبه الغير إليه.. كأنما الأديب إنسان ينبغي أن يكون معصومًا من كل خطأ منزها عن أىّ صغار!!.

إن دارس الأدب ليس مدعيًا عامًا ولامدافعًا خاصًا، ليس داعية سياسيًا ولا واعظًا أخلاقيًا. يجب أن تحدد - فى عصر التخصص - وظيفة دارس الأدب، حتى نسهم فى تطوير النقد الأدبى وتحديد قيمه ومناهجه. وأول خطوة فى تحقيق هذا التطور هى التركيز على تحليل واقع النص الأدبى، مدركين بأن درس التاريخ العام والسيرة الخاصة - فى مجال الأدب - قد لايسعفان كثيرا على رؤية الأدب رؤية موضوعية.

* * *

سيرة ناجى:

عاش ناجى فى القرن التاسع عشر (يوما وسنة) حيث ولد فى ٣١ ديسمبر ١٨٩٨، لأب كان يعمل رئيسًا لمصلحة التلغراف هو أحمد ناجى، وكان ذا شخصية مثقفة، يتقن الإنجليزية ويعرف الفرنسية والإيطالية معرفة جيدة. وله مكتبة كبيرة متنوعة (ورثها شاعرنا فيما بعد)، وقد كان لها بجوار ثقافة الأدب أثر فى تشكيل ميوله الأدبية، لذلك يرى ناجى أنه كان «معلمى الأول وأول هادٍ ودليل فى طريق التأمل والتفكير»[١]. ويقال إن أمه كانت إحدى قريبات الشيخ عبدالله الشرقاوى[٢]، وينتهى نسبها إلى الحسين بن على، ووالد ناجى من أسرة مصرية صميمة، ينتهى نسبها إلى عائلة القصبى.

ولد ناجى فى منطقة شبرا، حيث كانت يومئذ أرضا زراعية ليس بها إلا بيوت تعد على الأصابع، وكانت ضاحية ريفية هادئة فى حضن مدينة القاهرة. وفى هذا الجو البديع عرف الشاعر الحب - حب الصبا - لأول مرة، لذا فقد كانت شبرا هذه تعدُّ «مدينة الأحلام» بالنسبة إليه. (ويمكن أن تكون قصة ناجى القصيرة «مدينة الأحلام» ذات علاقة ما بطفولته وحبه)[٣].

وفى سنة ١٩٠٤ التحق بمدرسة روضة الأطفال، ثم بمدرسة باب الشعرية الابتدائية فى الفترة

(١) إبراهيم ناجى: مدينة الأحلام (الاهداء).
(٢) صالح جودت: ناجى حياته وشعره ص٢١ وراجع أيضا:
- ابراهيم ناجى: أزهار الشر «بودلير» ص١٤٧.
- احمد المعتصم بالله: ناجى شاعر الوجدان الذاتى. ط الدار القومية ص١٥.
- شوقى ضيف: الأدب العربى المعاصر فى مصر. ط دار المعارف (١٩٥٧) ص١٢٨.
- نعمات أحمد فؤاد: ناجى الشاعر، ط رابطة الأدب الحديث، القاهرة، ١٩٥٤.
- على الفقى: إبراهيم ناجى، ط الهيئة المصرية، القاهرة ١٩٧٧.
(٣) ابراهيم ناجى: مدينة الأحلام ص٣.

من ١٩٠٧ - إلى ١٩١١. والشاعر يصف لنا كيف كان أبوه يقرأ عليه - فى طفولته - ديكنز وكونان دويل وهارجارد وغيرهم من الشعراء والأدباء، إلى أن «نجحت فى الابتدائية وسألنى عما أريد أن يهدينى إياه، قلت كتاب، فتهلل وجهه، واشترى لى قصة «دافيد كوبر فيلد لتشارلز ديكنز» وأوصانى أن أقرأها كلمة كلمة، وأن أستعين به فى فهمها فصنعت. وقد كنا نسكن شبرا، وشبرا منذ ثلاثين سنة كانت بساطا أخضر شعريا بديعا، تتوسطه ساقية وعلى حفافيه شجرات جميز وتوت، فكنت أمضى إلى تلك المروج، ومعى صديق تأملاتى دافيد، فما زلت به حتى قرأته مثنى وثلاث ورباع، وما زال بى حتى خلق منى أديبًا وشاعرا سامحه الله.

الحق أنى لاأدرى أأحسن القدر إلىّ أم أساء؟ أبى كان يحبب ديكنز إلىّ ليصقل شعورى، ويزرع فىّ الإنسانية ويعلمنى التأمل والملاحظة. أما ديكنز فقد حبب إلىّ الأدب على الإطلاق. وأما دافيد فقد خلق منى شاعرًا وجعلنى أبحث لى عن «دورا» أخرى أشرب من عينيها خمر الحياة وأتلقى من شفتيها أسرار الوجود. سامحه الله مرة ثانية، لقد عذبتنى «دورا» هذه وشطرت روحى شطرين[١].»

ويبدو أن شاعرية ناجى قد ظهرت فى وقت مبكر، حيث بدأ يقول الشعر فى الثالثة عشرة. وقد وجهه أبوه - أستاذه الأول - إلى أحمد شوقى يومئذ فقرأه شاعرا وقصاصا، ثم أعطاه ديوان حافظ فلم يتقبله. وينتقل بعد ذلك إلى شاعر قديم هو الشريف الرضى (٩٧٠ - ١٠١٦م) بتوجيه من والده أيضا، فأعجبه فيما يبدو لرقة غزله ومثاليته، ولم يكد ينتهى منه حتى كانت موهبته الشعرية قد ظهرت، ودرايته بصناعة العروض قد بدأت تستقيم. ومن نماذج شعر الصبا الذى قاله فى الثالثة عشرة:

هــل أنت سامعــةٌ أنينى ... يــاغــايــةَ القلبِ الحــزينِ
يــا قبلة الحب الخفى ... وكعبــةَ الأمــلِ الــدفــين
إنى ذكــرتُــكِ بــاكــيًــا ... والأُفُــق مُــغــبرُّ الجــبــين
والشمسُ تبــدو وهى تغر ... بُ شبــهَ دامعةِ العيــون
أمسيتُ أرقبهــا على صخـ ... ـرٍ ومــوجُ البحــر دُونى
والبحــرُ مجنــونُ العُبــاب ... يهِــيــجُ ثــائــرهُ جُــنــونى
ورضــاكِ أنــتِ وِقــايــتى ... فإذا غضبْتِ فمن يقينى؟[٢]

وانتقل ناجى بعد ذلك إلى مدرسة التوفيقية الثانوية (١٩١١-١٩١٧) بشبرا، وكان ينبغى أن يلتحق بالقسم الأدبى، «حيث كانت نزعتى للأدب طاغية، وكنت أعد نفسى لمستقبل أدبى، ولم تكن عندى فكرة عن الناحية العلمية الرياضية، غير أن الأقدار تلعب دورها بدون أن نعلم.

---

(١) ابراهيم ناجى: مدينة الأحلام ص٢.
(٢) ناجى : وراء الغمام. ط دار العودة - بيروت ص٢٤٣.

ففى السنة التى قررت فيها أن ألتحق بالقسم الأدبى، أرسل الله لنا معلما سوريا لم يكد ينظر إلى، حتى توسم فىّ شيئا لا أعلمه، جعله يؤمن بأننى قد أكون نابغة فى الرياضة، فوجه اهتمامه إلىّ، وكان قاسيًا جدا، إذ كان يضربنى ويشتمنى وكثيرا ما دخل الفصل وهو ثمل، ثم أخذ يبسط هذا الظل بالضرب والشتم واللعن، وأنا صابر لاأتفوه بكلمة. وكان رحمه الله طيب القلب يخفى خلف هذه القسوة نفسا من الذهب، فكان يلاطفنى بعد قسوته ويمد يده إلى بواجبات خاصة، ثم يعود فى اليوم التالى ويسألنى فى خشونة:

- هل عملت الواجبات؟

ولم أخيب ظنه مرة واحدة، وكان تقدمى سريعًا، جعله يزهو ويفخر بى، ثم أخذت قسوته تختفى، وهو يقول:

- اطلع يا ناجى اشرح لهم التمرين.

لقد كان تأثير هذا المعلم فى مستقبلى كبيرًا، فقد غيرت التحاقى بالقسم الأدبى، والتحقت بالقسم العلمى، ولتقدمى وتفوقى دخلت كلية الطب[١]».

ثم التحق بعد ذلك بكلية الطب (١٩١٦-١٩٢٣)، ويوضح كيف زاوج فى أثناء دراسته بين المهنة والهواية، فيذكر «أخذت أدرس الطب على طريقة فنية، فقد كنت أبتدع لرفاقى الصور، واخترع لهم من فنون الكتابة مايعينهم على الحفظ، وظللت كذلك إلى الساعة التى أكتب فيها هذا (١٩٥١)، أزاول الطب كأنه فن، وأكتب الأدب كأنه علم، أى أراعى فيه المنطق والتحديد والوضوح[٢]».

وقد تخرج فى كلية الطب ومارس العمل طبيبًا وعمره أربع وعشرون سنة. وبعد فترة عمل حر بالقاهرة، انتقل إلى سوهاج ثم المنيا (١٩٢٥-١٩٢٧) حيث عُين طبيبا بمصلحة السكك الحديدية.

ثم انتقل عمله إلى المنصورة (١٩٢٧-١٩٣١)،حيث التقى هناك بأحمد حسن الزيات وعلى محمود طه ومحمد الهمشرى وصالح جودت ومختار الوكيل وعلى أحمد باكثير، وكانت هذه فترة الخصوبة والنضج فى إنتاجه الشعرى، الذى بدأ ينشره لأول مرة فى جريدة «السياسة الأسبوعية» سنة ١٩٣٠ (قصيدة صخرة الملتقى). وفى سنة ١٩٣١ ينتقل عمله إلى القاهرة ويتزوج من السيدة سامية ابنة اللواء محمد سامى أمين محافظ العاصمة. وقد أنجب منها: أميرة - ضوحية - محاسن. وكانت ضوحية أقرب بناته إلى نفسه. وقد كتب فيها شعرًا أكثر من غيرها فقد كانت أقرب إليه من كل أخواتها.

---

(١) صالح جودت: ناجى حياته وشعره ص٤٣.

(٢) ناجى: فى معبد الليل. ط دار العودة - بيروت ص٨٠.

وفى سنة ١٩٣٢ تنشأ «جماعة أبولو» ويعين (وكيلا) لها، كما كان أحد المحررين البارزين فى مجلتها. وتنتهى مرحلة هامة من حياة الشاعر الطبيب سنة ١٩٣٤ بخروج ديوانه الأول «وراء الغمام».

* * *

ثقافة ناجى على ضوء شعره:

يكشف ديوان ناجى لمن يمعن النظر، كيف أنه استطاع رغم بعد دراسته ومهنته عن مجال الفن أن يثقف نفسه -بعصامية- ثقافة باهرة على المستويين العربى والعالمى.

وقد استطاع كثير من شعراء هذه المرحلة: مرحلة مدرسة أبى شادى - كما حدث لشعراء مدرسة شكرى - أن يحققوا لأنفسهم ثقافة عالية تزاوج بين التراث القومى والوافد.
وناجى يؤكد ذلك فى تقديمه لديوان «أطياف الربيع» لأبى شادى بقوله: «نحن فى مصر بين عاملين: عامل الأدب العربى بتقاليده وحرماته المتوارثة، وبين ماوصلنا من ثقافة أوربا، وبينما نحن لايمكننا مطلقا أن ننفصل عن مجد قوميتنا،فإنّا كذلك لايمكن أن نهرب من تيار أوربا الذى غمرنا غمرا. يستحيل أن نعيش فى عزلة، يستحيل ألا نقرأ باللغات التى تعلمناها. إذن فنحن لانزال نقرأ المتنبى مثلا، ونحبه ونحفظ له، ولايمنعنا ذلك من تناول ديوان للشاعر ت. س. إليوت، فيه شعر عصرى حديث، عليه طابع الزمن الحاضر بكل ما فيه من حركات اقتصادية واجتماعية، أو ديوان للشاعر أميل فارهارت مثلا فيه شعر عن الآلات والمعامل».

ونأتى إلى ديوان ناجى فنجده يكشف بصفة عامة عن: فهم واضح للتراث الشعرى قديمه وحديثه، والتأثر بامرئ القيس ومعلقته[١]، وبعنترة العبسى[٢]، كما يبدو الاقتباس من أبى فراس الحمدانى[٣]، والتأثر بالبارودى.. فناجى حين يقول فى قصيدة «فى الظلام» التى مطلعها:

أليلاىَ ما أبقى الهوى فىَّ من رُشدِ   فردِّى على المشتاق مهجته رُدِّى[٤]

نجد فيها شبهة معارضة للبارودى فى قصيدة مطلعها:

ترحل من وادى الأراكِة بالوجدِ   فبات سقيمًا لايعيدُ ولايبدى[٥]

---

(١) راجع قصيدة «دعابات» فى ديوان: ليالى القاهرة، ص٢٥٨.
(٢) راجع قصيدة «دار هند» فى ديوان: الطائر الجريح، ص١٦٥.
(٣) راجع قصيدة «فى الظلام» فى ديوان: ليالى القاهرة، ص١١.
(٤) المصدر السابق ص ١٠.
(٥) ديوان البارودى : جـ١، ص٢٥٢.

وقد سبق أن ذكرنا أنه قرأ وهو صغير ديوان الشريف الرضي. ولعل أهم من يعترف ناجي بتأثره به من القدماء هو أبوالطيب المتنبي (٣٠٢ - ٣٥١هـ) يقول: «والذي جعلني أحبه رجولته التي تبدو في كل بيت»، وأحبه أيضا لأنه كان «إنسانا» يتكلم على لسان الإنسانية بأجمعها، يشرح القلق المستمر في أعماقها، والعذاب الملازم لأعصابها[١]».

أما بالنسبة للمحدثين غير البارودي.. فقد قرأ أحمد شوقي: شاعرا وروائيا في طفولته، ويعكس قوة الإحساس والتأثر به أنه يرثيه بأربع قصائد كاملة في ديوانه.

وفي تقديمه لديوان أبي شادي أطياف الربيع يذكر تأثر جماعة أبوللو بشوقي وحافظ ومطران... الذي يقول عنه «وأعتقد أن أثر مطران علينا كان واضحا». «ونفي التأثر بحافظ لايحتاج إلى مناقشة، أما مطران فأثره شبه معدوم أيضا، ولعل أبلغ دليل على ذلك أنه حين مات لم يرثه سوى بأبيات ثلاثة[٢]».

هكذا يتضح - بصفة عامة - أن علاقة ناجي بالتراث الشعري العربي علاقة قوية، وأنه قد استوعب وقرأ كثيرًا في التراث القديم والحديث، مما وفر لجملته الشعرية: سلامة في البناء اللغوي، وقدرة على الدلالة الفنية، ونغمة موسيقية عذبة.

أما فيما يتصل بالثقافة العالمية: فقد استطاع ناجي أن يصل فيها إلى درجة محمودة من القراءة والدرس.. يبدو أثرها بصفة عامة واضحا في شعره وأدبه النثري... وفيما كتبه عن علم النفس. أما عن الأدب الإنجليزي فقد قرأ لكثير من شعرائه أمثال: شلي - كيتس - بيرون - ورذورث - ييتس - إليوت - شكسبير، الذي ترجم له كتابا لم ينشر هو «أغاني شكسبير». ويبدو أنه قد اتجه إلى شكسبير في فترة المحنة التي صادفته بعد صدور ديوانه الأول، لذلك يقول شقيقه محمد ناجي عن هذا الكتاب إنه قد «شفاه مرة من داء وبيل[٣]».

ونقرأ الجزء الأول من ديوانه فنجده يترجم شعرا قصائد للشاعر الألماني «هينة» والفرنسي «ألفرد دي موسيه» و«لامرتين»[٤]، فقد كان يجيد الفرنسية أيضا ويعرف اللغة الألمانية. وقد سبق أن ذكرنا أنه اعترف في مجال القصة بقراءة «تشارلز ديكنز» و«كونان دويل» و«هاجارد» مؤلف قصص شارلوك هولمز. وقد قرأ كثيرًا من هذه القصص منذ وقت مبكر بالإنجليزية - بتشجيع من والده. وقد كتب مقالة عن الروائي الإنجليزي «ويلز» وترجم قصصا «لتشارلز مورجان» الإنجليزي، و«لويجي براندللو» و«دانونتزيو» الإيطاليين[٥]. كما ترجم أيضا رواية «الجريمة والعقاب» للروائي الروسي «دويستوفسكي».

---

(١) ديوان في معبد الليل، ص٩٦.

(٢) المصدر السابق ص٤٧.

(٣) ناجي: أزهار الشر، المقدمة.. ص ٥.

(٤) ناجي: وراء الغمام، ص١٥٥ - ١٥٧ - ١٦٨.

(٥) ناجي: مدينة الأحلام، ص ٦ - ١٩ - ٧١ - ١٠٠.

وتكشف كتبه ومقالاته وترجماته للشعر والمسرح وكتابه عن «بودلير» الشاعر الفرنسى أن ثقافته الغربية - خاصة الإنجليزية والفرنسية فى مجالىْ الشعر والقصة - كانت قوية وعميقة. وبيان علاقة التأثر والتأثير عنده ليس من اليسر التحدث عنها إلا بعد دراسة تحليلية دقيقة، لذلك فنحن نرصدها (قضية) تحتاج إلى جهد خاص فى إطار الدرس المقارن.

* * *

محنة الديوان الأول:

قوبل ديوان ناجى الأول ١٩٣٤ بحفاوة من الجمهور.. ولكن نقد طه حسين وغيره، ساءه وأدمى روحه. والحقيقة أن طه حسين قد ظلم ناجى حين حكم على شعره بأحكام لفظية عامة، واتهمه بأنه «شاعر هين ليّن.. وأن شعره أشبه بموسيقى الغرفة»[١]، ثم أخذ يتجنى على الديوان وصاحبه ببعض الملاحظات الجزئية المتناثرة حول قصيدة واحدة هى «قلب راقصة». ولعل أبلغ ما ساءه هو المقارنة غير العادلة بينه وبين على محمود طه، حيث تعصب له طه حسين وفضله على ناجى، لأن طه حسين وعلى محمود كانا عضوين فى حزب الوفد.

وفى يونيو سنة ١٩٣٤ سافر ناجى إلى باريس ثم لندن لحضور مؤتمر طبى... ويبدو أن اكتئابه قد تسبب فى كسر ساقه أثناء السفر، فقد كانت نفسه حزينة بسبب نقد طه حسين، والعقاد الذى أطلق عليه «شاعر الرقة العاطفية» مرة... وشاعر «الظرف» مرة ثانية، ثم مضى يتهمه بالسرقة من بعض أشعاره[٢]. ويبدو أيضًا أنه حدثت فى نفس الفترة جفوة بينه وبين زميله وصديقه على محمود طه.. ثم عداوة بينه وبين عبدالحميد الديب مما جعله يصف هذه الفترة بقوله:

هى محنةٌ وزمانُ ضيِقْ وتكشَّفتْ عن لاصديقْ[٣]

واشتدت وطأة المحنة عليه فقد خرج من البلاد بهمّ وعاد إليها بهمّين:

هتفتُ وقد بدت مصرُ لعينىْ رفاقى ، تلك مصر يارفاقى
خرجتُ من البلاد أجرُّ همِّ وعدْتُ إلى البلاد أجرُّ ساقى[٤]

ويبدو أن ناجى قد عاد من الخارج وفى نيته أن (يعتزل) الشعر والشعراء، من هنا شغل بكتابة القصص القصيرة[٥]، والترجمة للمسرح والمشاركة فى الندوات. كما أشرف فى نهاية

(١) طه حسين: حديث الأربعاء، ط. دار المعارف، جـ٣ ص١٥٠.
(٢) ناجى: فى معبد الليل، ص ٩٦ - ٩٧.
(٣) ناجى: الطائر الجريح، ص ١٦٩.
(٤) ناجى: ليالى القاهرة، ص ٩٣.
(٥) فى مجال القصة القصيرة أحصيت له (خمسين) قصة، نُشرت فى الفترة بين سنة ١٩٣٣-١٩٥٣ فى مجلة: الجامعة، والأسبوع، وحكيم البيت، ومجلتى، والرواية، والمجلة الجديدة، وآخر ساعة، والقصة، والإذاعة، والجيل الجديد.. وصحيفة كليوباترا، والنداء.
وقد نشرت مختارات منها فى: مدينة الأحلام - وأدركنى يا دكتور.

سنة ١٩٣٤ على مجلة «حكيم البيت» وتحول إلى دراسة «علم النفس» والتأليف فيه، حيث أخرج فيما بعد كتابين هما: رسالة الحياة - كيف تفهم الناس.

وقد انتقل بعد ذلك إلى العمل فى وزارة الأوقاف، حيث قضى فترة عمل مريحة رئيسًا للقسم الطبى بها، عاصر فيها ثلاثة من وزرائها هم: عبدالهادى الجندى - إبراهيم الدسوقى أباظة - عبدالحميد عبدالحق.

ويبدو أن الشاعر بدأ يحس بالتمزق البالغ أثناء هذه الفترة بين الشعر والطب، ثم بين الشعر والقصة.. وبين التعلق بجمال الفن والجدّ من أجل لقمة العيش المرة... ثم -وهذه حقيقة أمرّ- بين زوجة يعاشرها ولايحبها... وبين حب ينشده ويعجز عن تحقيقه.

وناجى يعبر عن إحساسه الحزين فى هذه المرحلة عند تقديمه لكتاب «مدينة الأحلام» الذى جمع فيه بعض قصصه ومقالاته: «ما أظلم القدر، فقد شاء أن أكون طبيبًا، وليس بالطب من حرج، إنما الحرج أن يكون الخيال مركبا فى طبيعة إنسان، فإذا القدر يواجهه بالواقع ويصدمه، وإنما الحرج أن يكون الشعر مركبا فى طبيعة إنسان، فإذا بالقدر يضعه فوق أسنة المادة، ويرجه فى الدائرة التى لاشعر فيها ولاخيال.

. . . .

بالأمس أخرج الشاعر ديوانه.

واليوم قد أخرج القاص ما لديه من قصص، وأفضى المفكر بما أنتج من فكر. غدًا ينطوى الشاعر ويُنسى القاص، ويتلاشى المفكر... غدًا يتغلب القدر ويهزم الخيال وتحطَّم الروح أعز أمانيها وأغلى ميولها، غدا تحرقها وتنظر إلى لهيبها، كما تنظر إلى الشفق والشمس ذاهبة، غدا فراغ[١]».

ويبدو أن نفسية ناجى لم تبرأ حتى كتب ردًا أرسله إلى طه حسين بعنوان «المنفى الحر[٢]»، يناقش فيه ما قال عنه.

* * *

المرحلة الأخيرة:

القدرة الحقة أكبر من أى انفعال، لذلك سرعان ما عاد ناجى إلى الشعر - وإن لم تنقطع صلته بالنثر الفنى: قصة ونقدا وترجمة. وقد أصدر بعد ذلك ديوانه الثانى «ليالى القاهرة» (١٩٤٤) ثم «فى معبد الليل» (١٩٤٦). ثم نشر بُعيد وفاته الجزء الأخير من ديوانه «الطائر الجريح» (١٩٥٣). لكن هذه الأجزاء الأربعة (لاتضم كل شعره)، فما تزال هناك بعض قصائد

---

(١) ناجى: مدينة الأحلام، ص ب ج.

(٢) صالح جودت: ناجى حياته وشعره، ص٨٦، والنص مثبت فى آخر هذا الكتاب.

ومقطوعات عند أسرته وفى الدوريات، ماتزال فى حاجة إلى الجمع والتحقيق، حتى لاتعاد الكارثة الأدبية التى وقعت فيها اللجنة التى شكلت لجمع ديوانه من: أحمد رامى وأحمد هيكل ومحمد ناجى وصالح جودت بتكليف من المجلس الأعلى للآداب والفنون، فإذا بالديوان يصدر ثم مايلبث أن يصادر لأنه أضاف إلى الشاعر بعض ما ليس له... كما أسقط أيضًا بعض ما له من شعر فى الدوريات.

وفى سنة ١٩٤٥ أصدر ناجى بالاشتراك مع إسماعيل أدهم أول كتاب عن توفيق الحكيم، ثم أنشأ فى سنة ١٩٤٦ «رابطة الأدباء» وكان يرعى فيها بعض الأدباء الشبان.

وكان ناجى - فى هذه المرحلة - ضعيف البنية «تحدق إليه فترى رجلا هزيلا متوسط القامة، منكمش الأعضاء، أصلع مقدمة الرأس، ناعس العينين، مديد الذقن، يمشى وكأنه يتعثر، يصمت وكأنه غير موجود، يقبع فى ركن من القهوة وغليونه فى فمه، وكأن سِنة من النوم قد استغرقته، ثم يتكلم بغتة ويفيض، ولايفتأ يتحرك ويتلفت، ويلوح بذراعيه تلويحا عصبيا متداركا، فتحس لفورك رحابة نفسه واضطرابها وضيقها بما تحمل[١]».

وعلى الجملة فقد عاش ناجى سنواته الأخيرة قلقا معذبا شبه مطارد، كثير من الأدباء يسيئون إليه بحجة أنه طبيب، وبعض الأطباء - فى مجال العمل - يرونه أديبًا لاشأن له بالطب، وقد أثرّ كيد الحاسدين له، حيث أُنزل سنة ١٩٥١ من وظيفة مدير للقسم الطبى بالأوقاف إلى وظيفة مراقب. وفى آخر سنة ١٩٥٢ - أعفى من الوظيفة أو طرد منها بحجة أنه غير منتج[٢]. وكانت هذه الوشاية وتلك الحادثة من أهم الدواهى التى أنهت حياته الحزينة، فمات فقيرا... مريضا... وحيدًا..!!

وكان يعذب ناجى أيضًا جوعه العاطفى وظمؤه الروحى اللذان لم يشبعا منذ فُجع فى حبه الأول.. وحرم منه.. وعاش رغم الزواج -الذى ضعفت روابطه فى أخريات حياته- محروما من نعمة الحب وسعادة الحنان «فى دنيا هجير كلها»، كأنما يرددن قول أبى تمام:

نقّلْ فؤادَك حيثُ شِئْتَ من الهوى ... مـا الحبُ إلا للحبيبِ الأوّلِ

كان يؤلمه أيضًا ما ساد مجتمعه من بؤس وخراب اشتد لهيبها بعد الحرب العالمية الثانية، كما مزقه عمق الثقافة وسعتها... ورهافة الشعور وشدة التوتر... فى واقع عام سطحى التفكير بليد المشاعر. ثم هناك علة الصدر ومرض السكر يقعدان جسده عن بعض ما كانت تسمو إليه روحه.

---

(١) المرجع السابق ص ٢٥.

(٢) شكلت الحكومة العسكرية فى سبمبر ١٩٥٢ - لجنة برئاسة د. اسماعيل القبانى لإعفاء غير المنتجين من الموظفين. وكان ممن قررت اللجنة طردهما من الأدباء: ناجى - الذى كان يعمل فى الإدارة الطبية بوزارة الأوقاف - وتوفيق الحكيم، الذى كان مديرًا لدار الكتب. لكن جمال عبد الناصر تدخل شخصيًا لوقف قرار الطرد بالنسبة للحكيم، وأما ناجى فلم يجد من يدافع عنه!!

ونظر حواليه فلم يحس أى رضى، ولم يجد أن الحياة قد وهبته أى نعمة، معنوية كانت أم مادية، من هنا ودّع الدنيا شبه مريد للموت... فمات - مجسدا (محنة) المثقف فى مجتمع متخلف - فى يوم ٢٥ مارس سنة ١٩٥٣، ودفن فى مسجد جده لأمه الشيخ عبدالله الشرقاوى بجوار مسجد الحسين. لقد مات ولسان حاله يقول:

«وداعًا أيها الشعر.
وداعًا أيها الفن.
وداعًا أيها الفكر.
وداعًا .. ودمعة مرة وابتسامة أمر[١]».

وحياة ناجى تذكرنا بحياة الشاعر الإنجليزى جون كيتس (١٧٩٥-١٨٢١) الذى كان يتدرب على مهنة الطب، بينما كان منصرفًا بقلبه إلى دراسة الأدب والشعر، كما يتشابهان فى أن ثقافة كليهما المدرسية فى مجال الأدب كانت بعيدة عنه، ورغم ذلك فقد استطاعا بشىء من العصامية أن يحصلا من الثقافة الأدبية والفكرية قدرا كبيرا. كما أن كليهما كتب القصة بجوار الشعر، وإن كانت قصص كيتس شعرية بينما قصص ناجى نثرية. كما أن صحة كليهما كانت ضعيفة ومات كلاهما بالمرض: كيتس بالسل، وناجى بالسكر والصدر.

وأخيرًا يتفقان فى أنهما طبيبان وشاعران رومنسيان عظيميان، وناجى يوضّح العلاقة الإنسانية بين الطب والشعر فيقول:

طبٌّ وشعرٌ جمةٌ: والناسُ تسألُ والهواجِسُ كيف يتّفقانِ؟
الشعرُ مرحمةُ النفوسِ وسرُّه هبةُ السماءِ ومنحةُ الديّانِ
والطبُّ مرحمةُ الجسومِ ونبعُه من ذلك الفيضِ العلىِّ الشّانِ
ومن الغمامِ ومن معينٍ خلفَه يجدانِ إلهامًا ويستقيانِ[٢]

رحم الله شاعرنا، فقد رحل عن الحياة جسده المريض وقلبه الممزّق.. لكنه ترك تراثًا خالدًا لايبلى.. ولايُنسى. وما أحْرانا أن نقول عنه - ما قاله هو فى رثاء صديقه الشاعر محمد الهرّواى[٣]:

ذلك الشاعرُ قد واساكمُ وبكى آلامكم كل البكاءْ
ذلك الشاعرُ قد غنّاكمُ صادحًا فى أيْككم بُشرى الهناء
وأولو الشعر المصابيحُ التى حطمتْهنّ رياحُ الصحراء
خُلدتْ أنوارهم رغم البلى وبها المدلجُ فى النجم استضاء
سوف يفنى القول إلا قولهم ويموت الناس إلا الشعراء

* * *

(١) ناجى: مدينة الأحلام، ص د.
(٢) ناجى: ليالى القاهرة، ص ٢٤٩.
(٣) ليالى القاهرة: ص ٦٢.

الموقف الأدبى... فى إطار البنية الفنية

البنية .. و .. الموقف:

بسطت الوظيفة السحرية الأولى للفن ظلالاً كثيرة على طريق درسه من وجهات نظر تبدو متباينة أحيانا، مما جعل ناقدًا مثل «ريتشاردز» يفتتح كتابه «مبادئ النقد الأدبى» بفصل عن فوضى النظريات النقدية.

وقد تفرع الدرس النقدى – فى مرحلة أخيرة – إلى ناحيتين:

بحث فى الشكل يناقش الأدوات والوسائل الفنية، وآخر فى المضمون يتناول الأفكار والقضايا الموضوعية. «غير أن التفريق بين الشكل كعامل فعّال من الناحية الجمالية، وبين مضمون غير فعال من الناحية الجمالية يلاقى صعوبات لايمكن تجاوزها. فلدى النظرة الأولى قد يبدُو الفاصل بينهما محددًا بالقسطاس. ولئن فهمنا من المضمون الأفكار والانفعالات التى ينقلها عمل أدبى، فإن الشكل سيضم كل العناصر اللغوية التى تم بها التعبير عن المضمون. على أننا إذا تفحصنا هذا التفريق تفحصًا أدق وجدنا أن المضمون يتضمن بعض عناصر الشكل.

ومن الأفضل أن نستخدم مفهوم (البنية) فهو يشمل كلاً من المضمون والشكل بقدر ما ينظمان لأغراض جمالية، فالعمل الفنى قد اعتبر إذن نظاما كليا من الإشارات، أو بنية من الإشارات تخدم غرضا جماليا نوعيا»[1].

وبنية العمل الأدبى – كأى نشاط معرفى – تقدم خبرة موضوعية وفلسفة فكرية للواقع الإنسانى، بيد أن الأدب لا يقدم رأيًا إنما يشكلّ (رؤية)، ولايعكس محاكاة مباشرة للواقع، إنما (موازاة رمزية) له ومعادلا موضوعيا لكل ما ينفعل به الفنان، وهو إذ يصوّر قضية ما – فى سياق تاريخى محدد – فإنه ينطلق من موقف فكرى إزاءها، غير أن موقف الفنان لايسجل بشكل تقريرى مجرد، وإنما يصور بطريقة أقرب إلى (التأثر الانفعالى) يعبر عنها (جماليا) بلغة الفن الرمزية.

وحين نلتقى بالتجربة الأدبية نحاول – فى البداية – أن نتخطّى تأثيرها الانفعالى، لنصل إلى جوهر (الموقف) الأدبى، الذى ساعد على صياغتها الجمالية، وعلى هذا فالموقف يمثل رؤية الأديب للحياة والبشر والطبيعة والكون.

إن الفنان ينطلق من مثير محدد، أوحقيقة نسبية لفرد فى لحظة تاريخية معينة، ثم يتجاوز

---

(١) ويليك – وارين: نظرية الأدب، ص ١٨٠، ١٨١.

النسبى إلى المطلق، ومحنة الفرد إلى (قضية الإنسان). وعلى قدر لمح البُعد الإنسانى لجوهر الموقف المعبر عنه تتجاوز التجربة الأدبية المعطى التاريخى إلى استشراف الحلم الفنى، وتصبح أسطورة دائمة الثراء والخصوبة، فالفن الحقيقى مهما يكن وليد عصره، فإنه يحمل قيمة ثابتة من قيم الإنسانية الخالدة.

وناجى - شاعرنا - يلمح هذا الجانب الخالد فى القيمة الفنية، حين يشيد بمسرحية «مجنون ليلى» عند رثائه لأحمد شوقى فيقول:

يـاللقلوبِ لقصَّـةٍ بقيتْ عـلى ... قدمِ العصورِ جديدةَ الأنبـاءِ
هى صورةُ الطيفِ الحزينِ وصورةُ الـ ... ـقلبِ الـطعـين مجللاً بـدمـاءِ
هيِ قصةُ الدنيا، وكم من آدمٍ ... منّـا لـه دمـعٌ عـلى حَـوّاءِ
كلٌ به «قيسٌ» إذا جُنَّ الدجى ... نـزعَ الإبـاءَ وبـاحَ بـالـبرْحـاء
فـإذا تداركَـهُ النهارُ طـوى المدا ... مِعَ فى الفؤادِ وظُن فى السُّعداءِ
لاتعلمُ الـدنيـا بمـا فى قلبـه ... من لـوعـةٍ ومـرارةٍ وشقـاءِ
كـلٌّ له «ليـلى» ومن لم يلْقهَـا ... فحيـاتُـه عـبثٌ ومحض هـبـاءِ
كل له «ليـلى» يرى فى حبِّهـا ... سرَّ الـدُّنَى وحقيقـةَ الأشيـاءِ[1]
ويرى الأمانى فى سعير غرامهـا ... ويـرى السعادةَ فى أتمِّ شقـاءِ
الكـونُ فى إحسانها والعمرُ عنـ ... ـدَ حنانها والخلدُ يـومَ لقـاءِ[2]

كل ما سبق يعنى بالضرورة أن الشاعر يتضمن فى إهابه (مفكرا) له إدراكه الخاص لواقعه. وناجى شاعرنا ينطلق - مثل معظم الرومانسيين - من فلسفة فردية قدرية، ذات إدراك عاطفى للكون.. ومن رؤية للعالم، تؤمن بالحب سبيلا لسعادة البشر. ولكنه حين ارتطم بصعوبات الواقع وقسوته، واضطرابه: السياسى والاجتماعى والاقتصادى، عاد محطما يائسا، لم يستطع أن يحقق السعادة العاطفية أوالتكيف الاجتماعى.

ألمـحُ الـدنيـا بعيَنىْ سَئِمْ ... وأرى حـوْلىَ أشبـاحَ المللْ
راقصـاتٍ فوقَ أشلاءِ الهوى ... مُعْولاتٍ فوقَ أجْداث الأمل[3]

لقد أدرك الشاعر وما أرهف حواسه، ضراوة الواقع وخشونة الحياة الاجتماعية، وحين أحس بعدم القدرة على التصدى النبيل لقسوتها والعجز عن القيام بدورٍ فى إصلاحها، جسّد ضيقه فى الحياة ويأسه منها فى رؤية رومانسية لها إطار فكرى خاص، ذو أصوات متعددة ودلالات متنوعة، لذلك سنحاول أن نتبين موقف ناجى الأدبى، من خلال مايمكن أن نفسر به شعره.

* * *

---

(١) ليلى: محبوبة، الدنى: الدنيا.
(٢) ناجى: وراء الغمام ص٢٢٠.
(٣) ناجى: ليالى القاهرة ص٤٩.

أصوات الشعر

حين نحاول كشف موقف الشاعر[1] من خلال شعره، سنجد أن التجربة الأدبية بناء على ماسبق يمكن أن تفسر على أكثر من مستوى، فهى تعد بالدرجة الأولى استجابة مباشرة لقضية يعيشها إنسان.. أى تعبيرا عن موقف نسبى خاص فى إطار سياق تاريخى محدد، لذلك يمكن أن يكون الصوت الأول للقصيدة هو محاولة تفسير وشرح الزاوية الإنسانية الخاصة المباشرة التى يعالجها الأديب. وهذا يمثل المستوى الأول فى الدلالة العامة للنص.

ولكن الفن العظيم يتجاوز – دومًا – المباشرة فى التعبير والنسبية فى التصوير إلى لمح البعد الإنسانى والحقيقة المطلقة فى التجربة الأدبية.. أى أنه يعبر – بموازاة متعادلة – عن محنة الفرد فى نفس الوقت الذى يرصد فيه قضية الإنسان.. وهذا الجانب المطلق فى الفن يمكن أن يعد **الصوت الثانى** للقصيدة... أوالمستوى الثانى فى الدلالة.

كما يمكن أن تعد التجربة الأدبية – فى حد ذاتها أو فى إحدى زواياها معادلا موضوعيا (Objective Correletive) لحقيقة أخرى وراءها كما يرى «إليوت»، الذى يذهب إلى «أن الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال فى صورة فنية ينحصر فى مجموعة من الأشياء أو على موقف، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص[2]».

وحين نعد التجربة الأدبية بما تعبر عنه من موقف إنسانى خاص معادلاً موضوعيا لحقيقة أخرى تترجمها فى الواقع، ويعجز الفنان – بالوعى أواللاوعى – عن التعبير المباشر عنها، فإن هذا التفسير المعادل يكون – فى رأينا – هو **الصوت الثالث** للقصيدة.. أوالمستوى الثالث فى الدلالة.. وهو مستوى رمزى إلى حد كبير.

الصوت الأول فى شعر ناجى

ديوان ناجى بأجزائه الأربعة: وراء الغمام (١٩٣٤) – ليالى القاهرة (١٩٤٤) – فى معبد الليل (١٩٤٦) – الطائر الجريح (١٩٥٣) – هذا الديوان يعد قصيدة واحدة، هى فى جوهرها «صلاة فى معبد الحب» وأغنية حزينة لحبيب رحل وجمال زال، فعاش الشاعر عمره الفنى يبدع الشاعر بإلهامه، ويشكل تجربته فى انتظار عودته:

ولـمـا لم تفـزْ بلقـاكَ عيْنِى ... لمحْتُـكَ آتيًـا بضمـير قلبى
فـأسمـعُ وقـعَ أقـدامٍ دوانٍ ... وأنْصِتُ مصْغيًـا لحفيفِ ثـوبِ

(١) الموقف: مصطلح نقدى جديد، شاع فى دراسات «علم الأسلوب»، ويقصد به: وجهة النظر –أوالفلسفة– التى تبدو من بعيدٍ خلف النص، وتعكس مدى قدرة الأديب على أن يجعل النص قادرًا على التعبير عما أحسه لحظة الإبداع.

(٢) فاتق متى: إليوت. سلسلة نوابغ الفكر الغربى، ط. دارالمعارف، القاهرة ص٢٩.

وأخلقُ مثلَ ماأهوى خيالاً وأستدنى الأمانى والحبيبا
وأبدعُ مثل ماأهوى حديثًا لناءٍ صار من قلبى قريبا[١]

وهكذا صار الحبيب «مثالا» فوق الحياة والأحياء.. وصار الحب حالة تقترب من وجد الصوفى وعشق الزاهد:

بنيتُ محرابى لم أتخذْ دينًا سوى حبِّك فى كلِ حالِ[٢]
....
أيكونُ ذنبى: أنْ جعلتُك فوقَ عرشٍ من سَناءْ
وجثوتُ فى محرابِ قُدْ سِكَ عَابدًا هذا الرُّواءْ
وأحسُّ وحْيَك منَ علٍ لى دونَ أهلِ الأرضِ جَاءْ؟[٣]

وإذا كان الحب قد صار مقدسًا مثيل الإيمان الحرّ عند الشاعر، فقد أصبح الحديث منه «وحيًا» وإليه «صلاة»:

عرفْتكَ كالمحرابِ قدْسًا وروعةً وكنتَ صلاةَ القلبِ فى السرِّ والجهرِ
وقد كان قيدى قيدَ حبك وحدَه أنا المرءُ لم أخضعْ لنهيٍ ولا أمرِ
وأعجبُ شيءٍ فى الهوى قيدُك الذى رَضِيتُ به صِنْوًا لإيمانىَ الحرِ[٤]

والشاعر المحب أو «الطائر الجريح» حينما يُوقف على ذكر الحبيب شعره ومناجاته فإنما يرجع له الفضل فى ما ألهمه هو به:

تسمعُ الشعر وشعرِى منك لكْ وبإلهامِكَ أبدعتُ الروِىّ
أنت يامعجزة الحسن ملك كلُّ لفظٍ منكَ شِعرٌ قدسىّ[٥]

وقد ترتب على هذه الحالة العاطفية المقدسة، أنه لايرى الجانب الحسى فى علاقته بالمرأة ولايتحدث عنه، بل لايطلبه:

هى متعةٌ للحسِّ يطلبُها وأنابروحى بِتُّ أفهمُها[٦]

وليس مصادفة والأمر كذلك أن ناجى حين ينتقل من مجال الأدب إلى ميدان علم النفس يذكر أثناء الحديث عن «سيكلوجية الحب» تعاريف له تؤكد نفس مايؤمن هو به، حيث يرى أن «أحسن ما قيل على الإطلاق فى التعاريف الأدبية للحب هو ما كتبه «تيوفيل جوتييه» وهو «أن يسلم شخص نفسه تماما لآخر، وأن يتنازل له عما يملك وما يعتقد، فلايرى إلابعينيه، ولايسمع إلاباذنه، أى أن تصير واحدًا فى اثنين، بحيث لاتعرف هل أنت أنت، أم أنت الآخر،

(١) ناجى: وراء الغمام - قصيدة الانتظار ص١٤٣.
(٢) ناجى: ليالى القاهرة ص٧١.
(٣) ناجى: الطائر الجريح ٧٤.
(٤) المصدر السابق ص١٢٦.
(٥) ناجى: وراء الغمام ص١٥٠.
(٦) المصدر السابق ص٥.

فتمتص شعاعا، وتنشر شعاعا، فتصير القمر مرة والشمس مرة أخرى، وترى كل الخلق والوجود فى الشخص الآخر، فينتقل مركز الحياة عندك إلى هناك، وتكون مستعدا لأكبر التضحيات وإنكار الذات، ومستعدًا لأن تتألم على الصدر الثانى كأنه صدرك أنت.. والمعجزة أن تتضاعف وأنت تبذل.. هذا هو الحب(١)».

وهكذا فإن فكره - بله أن يكون شعره فحسب - يبدو متسقًا فى إطاره.. ومكتملا فى دائرته. إن شعر ناجى كله يبدو تنويعات على لحن واحد.. وعناصر تنطوى تحت (بنية) فكرية وفنية واحدة هى «الرؤية الصوفية للحب»، والعلاقة الروحية المثالية مع الحبيب، التى تستعذب مناجاة طيفه على البعد، والتمسك به حتى فى حالات الهجر والبخل والصد، إن لم يكن النسيان والغدر أيضًا:

إنْ عـدتَ أوأخلفتَ لم تَعُدِ — أنا إلْفُ روحِك آخـرَ الأبدِ
ظمـأً عـلى ظمـأٍ عـلى ظمـأٍ — ومـواردٌ كُـثْرٌ ولم أرِدِ
مـرَّ الـظلامُ وأنتَ لى شجنٌ — وأتى النهارُ وأنتَ فى خَلَدِى(٢)

نتيجة لهذه الرؤية الصوفية للعاطفة،تحولت الصلة المادية به إلى صلاة روحية، وأصبح المحبوب معبودًا.. وداره كعبة وزيارته طوفانا وعيناه وحيا.. وجماله نبراسا يضىء الطريق ويطهّر الرفيق:

هـذه الكعبـةُ كنّا طـائفيهـا — والمـصلّين صـبـاحًـا ومـسـاءْ
كم سجدْنا وعبدْنا الحسنَ فيها — كيفَ بـالله رجعْنـا غُـربـاء(٣)

ولم تتوقف حالة السمو - كما هو الحال عند الصوفيين - على الحبيب وحده، بل شملت المحبّ أيضًا:

سمـوتُ كـأنمـا أمضِى — إلى ربٍ يُـنـاديـنِى
فـلا قلبى من الأرضِ — ولاجسـدِى من الطِّين(٤)

هذا الغرام العنيف.. نتيجة هذه المشاعر الصوفية وتلك العلاقة المقدسة لاتترك للإنسان - فى شعر ناجى - اختيارا.. أو إرادة، إنما هناك قدر وجبر، لايملك المحبوب إزاءهما قدرة على الفكاك من أسْر الحب، أوطاقة على تغيير موقفه أو رأيه، حتى إن ضاق به فلايقدر على الهرب منه «أين يمضى هارب من دمه؟».. وعلى هذا لم يعد للبشر قدرة إزاء إرادة القدر:

يـاحبيبى كـلُّ شيءٍ بقضـاءْ — مـا بـأيْدينا خُلقنـا تُعسـاءْ
ربمـا تجـمَعُـنـا أقـدارُنـا — ذاتَ يومٍ بعد ما عزّ اللقاء

(١) ناجى: كيف تفهم الناس. ط دار العلم العربى - القاهرة ص١٣٨.
(٢) وراء الغمام ص٦٠.
(٣) وراء الغمام ص٢٠.
(٤) ليالى القاهرة ص١٤٩.

فـإذا أنـكـر خِـلٌ خـلَّه وتـلاقينـا لـقـاءَ الغُـربـاء
ومـضـى كـلٌ إلى غـايتـهِ لاتقلْ شِئْنا وقلْ لى الحظُّ شاء[١]

هذا هو «الصوت الأول» لشعر ناجى أو هو الصدى المباشر لمن يقرأه، حيث يجد فيه صورة لإنسان يعيش وفيًا لحب عفيف، يرى فيه خلاصا روحيا يهون مرارة الحياة ويحقق السعادة. فالحب - عنده - نعمة:

هى لحظةٌ وهى الحياةُ ومنْ يعشْ من بعدِها يجدْ الحياةَ فُضُولا[٢]

* * *

الصوت الثانى:

أزمة الفرد التى قدمها ناجى - من خلال شعره - لاتقف عند ذلك التفسير المباشر الذى قدمناه لها، إنما تتجاوز محنةِ الفرد إلى (قضية الإنسان) معذبا فى روحه ومغتربا فى وطنه، وليس صحيحا أن الأزمة أزمة عاطفية فحسب، وإنما هى أزمة مادية حقيقية انعكست فى تلك الصورة العاطفية.. أزمة إنسان له وطن، لكنه «طريد أبدى النفى»، يرى الحياة مقفرة والعمر سرابا، ولايجد فى الكون «ثقبا من رجاء». والشاعر يجّسد - منذ وقت مبكر - رؤيته القاتمة للكون... فى قصيدة «الحياة» التى تبدو مثل رواية فى مسرح، لاينتهى فصل من عذابها حتى يتلوه آخر، فكل سعادة فيها إلى ألم وكل نعيم إلى شقاء، لذلك يرى أن الحب فانٍ والجمال زائل.. وأن المخترعات الحديثة لاتسعد الإنسان قدر ماتقضى على وجوده وآماله:

وانـظرْ إلى سـيـارةٍ كـالأجـلْ تخـطفُ خـطفًـا لاتُبـالى الـزحـامْ
هذا الرّدى الجارِى اختراع الرجلْ هل بعدَ صُنْع الموْتِ شىءٌ يرامْ[٣]

كما يعكس بعض شعره إحساسًا عالى الدرجة بالمذلة من أجل الحصول على مايساعد على مواصلة الحياة.. وكيف نقضى الليالى فى كفاح سخيف من أجل «أن يُنال الرغيف»:

وفى سبيـل الـزاد والمـآكـل نمـلأُ صـدرَ الأرضِ إعْـوالا
كم يسخر النجم بنا من علٍ وكـم يـرانـا الله أطـفـالا[٤]

هكذا يستر الشقاء العاطفى عذابات مادية أخرى كثيرة فى الحياة... يصوّر فيها الشاعر أزمة الإنسان الوحيد (المغترب) يحس بالعجز الحقيقى عن تحقيق أية غاية، أو رؤية «ثقب من رجاء» فى واقعه المعقد الصعب.

إن ناجى - كما يعكس الصوت الثانى فى تجربته - كان يحس (الغربة) بمفهومها الفكرى،

---

(١) ليالى القاهرة ص٦٤.
(٢) وراء الغمام ص١١.
(٣) وراء الغمام ص٤١ - الرجل هنا تعنى: الإنسان، والسيارة القاتلة رمز للمخترعات الحديثة التى تقتل البشر وتفنيهم.
(٤) وراء الغمام ص٤٤.

إنها غربة الروح والإحساس بالوحدة حتى وسط الأهل وداخل الوطن. والحقيقة أن الرومانسى حينما يفقدُ الحب يحسُّ أن الحياة كلها قد تحولتْ إلى أرض خراب، وليس ثمة أمل فى أى شيء. من هنا يسلمه ضياع الحب إلى إحساس شامل بالضياع فى كل شيء، كأنما الدنيا قد تحولتْ إلى رواية «عبثية» لاجدوى وراءها ولاطائل يرجى من الناس فيها. وهو يؤكد هذه المشاعر - التى نحمّله إياها - فى مقطوعة بعنوان «رواية» يقول فيها [1]:

نــزل الستــارُ ففيم تنتــظرُ؟   خلتِ الحيــاةُ وأقفر العمــرُ
لم يبـق إلامـقـفـرٌ تـعس   تعوى الذئـابُ بـه وتـأتمرُ
هــو مَسْرحٌ وانفضّ ملْعبــهُ   لم يـبـقَ لا عـينٌ ولاأثــرُ
وروايــةٌ رُويتْ ومُــوجـزُهــا   صحبٌ مضوْا وأحبةٌ هجـرُوا
عبروا بها صورًا فمذ عـبرُوا   ضحك الزمـانُ وقهقه القـدرُ.

ويؤكد مانذهب إليه من أن فشل الرومانسى فى الحبّ يسلمه إلى إحساسٍ عبثىّ بها، ما قاله ناجى أيضًا فى قصيدة طويلة عنوانها «ظلام» يقول فيها [2]:

عـشتُ وامـتـدتْ حيــاتى لأرى   فى الثرى من كان قبلًا فى القممْ
انهيــارَ المـثـل العُـليـا وإنـ   ـكــارَ آلاءٍ وكُـفْـرًا بـالقِـيَـمْ
من يكن عضّ بنـانًـا نـادمًا   فـأنـا قـطعتُ إبهـامَ النـدم
وإذا انــحطّ زمــانٌ لم تجـدْ   عــالــيًـا ذا رفـعـةٍ إلا الألم

* * *

ضـحــكــةٌ ســاخــرةٌ هــازلــة   وخيــالٌ تــافــةٌ هــذى الحيــاة
هــذه الأكـذوبـة الكـبرى التى   خُـدعَ النــاس بهــا واأسفــاه

وينتهى هذا الإحساس بالغربة إلى شعور بالملل والضيق، وسأم من مهزلة الحياة والموت، وسخط على من يرضون بالذل فى الحياة على الرغم من هوانها وحقارتها، لذلك يقول:

مللتُ فى هــاتــه العــوالمْ   مهــزلــةَ المـوت والحيــاهْ
وصـورةَ القيدِ فى المعـاصمْ   ووصـمـةَ الـذلّ فى الجِبــاه

* * *

ويواكب هذا الإحساس المأسوى بالحياة - فى شعره - كثرة تردد مفهوم «الغربة»، ومشتقاتها اللغوية: كالغريب، والمغترب، ولوازمها الدلالية من معانى الوحدة والحزن والألم والشجن واليأس والحيرة، بما يُوحى بأن «هذه الدنيا هجير كلها» [3].

---

(١)ديوان ليالى القاهرة، ص٧٠.
(٢) ديوان الطائر الجريح، ص ٦٠.
(٣) المصدر السابق، ص٢٠.

هناك إذن نوع من المفارقة الشديدة فى ذهن الشاعر وفى فنه، فهو فى ذات اللحظة حين يلمح مافى الكون من جمال وجلال وفتنة وسحر «تأنق الصانع فى صنعها»، يبصر أيضا بنفس الدرجة المقابلة من الحدة والوضوح مافيه من ضلال وزوال وشقاء وفناء، أى أن رؤيته للكون كانت شاملة، ترى الجمال فى جدله مع الزوال، والوجود فى علاقته بالفناء:

انظرْ إلى شتَّى معانى الجمالْ   منبثةً فى الأرضِ أو فى السماءْ
ألاترى فى كلِ هذا الجلالْ   غيرَ نذيرٍ طالعٍ بالفَناء[1]

هذا التفلسف فى الإحساس بتناقض الحياة وتقابلها فى شعر ناجى، يعمق فكره فى نفس اللحظة التى يثرى بها فنه، ذلك «أن عمق الفكرة وحيويتها - كما يذكر (كولريدج) - تدل على العبقرية الأصيلة، فلم يكن إنسان ما إلى الآن شاعرا دون أن يكون فى نفس الوقت فيلسوفا عميقا، فالشعر هو الزهرة والأريج لكل المعرفة الإنسانية، ولكل الأفكار السامية، ولكل الانفعالات والعواطف»[2].

وإلى جوار هذا التناقض المعنوى والتقابل البلاغى فى شعر ناجى نجد ظاهرة لغوية تزيد فى عمقه الفكرى وخصوبته الفنية من هذه الزاوية: زاوية تجسيد قضية الإنسان المغترب يحّس الجمال مع الزوال، والحياة مع الموت، والنعمة مع النقمة فى آن واحد، بل يبدو أن إحساسه بالجانب السلبى من هذا الجدل أكثر حدة. هذه الظاهرة اللغوية التى تؤكد إحساسه المتوتر بالفناء، ومشاعره المطردة التشاؤم هى شيوع الفعل الماضى فى كثير من تراكيبه وجمله، ذلك أن الفعل المضارع والأمر يدلان على الحياة والحركة والتجدد، وما يمكن أن يتصل بهما من فرح بالحياة وتفاؤل بها، أما الماضى المنتهى فقريب فى الدلالة على الموت والفناء وعدم التقبل للحياة والواقع، أوللتقبل اللاإرادى لها وعدم الرضى عنها. وهناك أيضًا استخدام يبدو لافتا للجملة (الاسمية) فى شعره، يقترب من نفس الدلالة المعنوية الحزينة التى حملناها للفعل الماضى.

ولنتأمل هذين المقطعين من قصيدة «الأطلال» - على سبيل المثال - للبرهنة على صدق **ما نذهب إليه من أن شيوع الفعل الماضى والجملة الاسمية، فيهما دلالتان على قوة الإحساس المأسوى بزوال الجمال وفناء الجميل:**

هل رأى الحبُّ سُكارى مثلَنا   كم بنينا من خيالٍ حولَنا
ومشيْنا فى طريقٍ مُقمرٍ   تَثِبُ الفرحةُ فيه قبلَنا
وتطلَّعنا إلى أنجمهِ   فتهاوينَ وأصبحنَ لنا
وضحكنْا ضحكَ طفلينْ معًا   وعدْونا فسبقْنا ظِلَّنا

---

(١) وراء الغمام ص٤٠.

(٢) كولريدج: النظرية الرومانتيكية فى الشعر (سيرة أدبية).
ترجمة: عبدالحكيم حسان. ط دار المعارف - القاهرة (١٩٧١) ص٢٦٠.

وانتْبهنا بعدَ ما زالَ الرحيقْ وأفقْنا ، ليتَ أنّا لانفيقْ
يَقْظةٌ طاحتْ بأحلامِ الكرى وتولىَّ الليلُ والليلُ صديقْ
وإذا النورُ نذيرٌ طالعٌ وإذا الفجرُ مطلٌ كالحريقْ
وإذا الدنيا كما تعْرِفها وإذا الأحبابُ كلٌّ فى طريقْ[(١)]

* * *

فالجمل إسمية أوفعلية ذات فعل ماض، ولانجد فى المقطعين سوى فعل مضارع واحد (تثب) جاء فى محل صفة لنكرة قبله.. وليس فى جملة مستقلة أوعلى سبيل الابتداء، مما يؤكد ماذهب إليه من أن البعد عن: «المضارعة» فى الزمن... والميل إلى استخدام الفعل الماضى والجملة الإسمية، يدل - بصفة عامة - على قوة الإحساس بالحزن والتشاؤم، وعلى حدة الشعور بالحزن والألم والزوال - فى جدله المستمر - مع الفرح والجمال والجلال.

* * *

الصوت الثالث:

انتقلنا بشعر ناجى من مستوى محنة الفرد المأزوم إلى قضية الإنسان المغترب.. أبدى النفى، ترهقه مهزلة الحياة.

وصورةُ القيْدِ فى المعاصم ووصمةُ الذلِّ فى الجباه[(٢)]

وكما انتقلنا من صورة الفرد درجة إلى مستوى الإنسان، فما أحرانا أن ننتقل بالجانب المقابل فى التجربة، وهو صورة المرأة المحبوبة إلى مستوى آخر فى الرمز والدلالة. إن خصوبة الفن فى تجدده وثرائه، وتعدد مستويات الدلالة وطرائق التفسير.. بشرط أن يحمل النص الأدبى ذاته إشارة تفسر العبارة، وتلميحاً يؤكد التصريح، وتعبيراً يساعد على رمزية التفسير.

وشاعرنا له قصيدة مركبة طويلة عنوانها «ليالى القاهرة» - كتبها أثناء ظلام ليالى الحرب العالمية الثانية - يذكر فى المقطوعة الأولى منها:

أيا مصرُ: ما فيكِ العشيةَ سامرٌ ولا فيكِ من مُصغٍ لشاعرِك الفَرْدِ
أهاجرتى: طالَ النوى فارْحمى الذى تركتِ بديدَ الشملِ منتثرَ العِقْدِ
فقدتُكِ فِقْدانَ الربيعِ وطيبهِ وعدتُ إلى الإعياءِ والسقمِ والوجد
وليس الذى ضيّعتُ فيكِ بهيّنٍ ولا أنتِ فى الغيّابِ هينةَ الفقْدِ

* * *

بعينيكِ أستهدِى فكيف تركْتِنى بهذا الظلامِ المطبقِ الجهْمِ أستهدى
بوردكِ أستسقى فكيف تركتنى لهذى الفيافى الصُّمِ والكُثبِ الجُرْدِ

(١) الطائر الجريح ص٦٠.

(٢) وراء الغمام : ص٧٠.

بحبـكِ استسقى فـكيف تـركتنى ولم يبقَ غيرُ العظمِ والروحِ والجلد
وهذى المنايا الحمرُ ترقُصُ فى دمى وهذى المنايا البيض تختالُ فى فَوْدى
وكنتِ إذا شـاكيتُ خففتِ محمـلى فهانَ الذى ألقاه فى العيشِ من جَهْد
وكنتِ إذا انهار البنـاءُ رفعتِـه فلم تكنْ الأيامُ تقوى عـلى هدًى
وكنتِ إذا نـاديتُ لبيْتِ صـرختى فوا أسفا، كم بيننا اليومَ من سدٍّ

* * *

ويـادارَ منْ أهـوى: عليـكِ تحيةٌ على أكرمِ الذكرى على أشرفِ العهد
عـلى الأمسياتِ السـاحراتِ ومجلسٍ كـريمِ الهوى عفِّ المآربِ والقصد
تنـادَمنـا فيـه تبـاريـحَ معشـرٍ على الدم والأشواك ساروا إلى الخُلد
دموعٌ يذوبُ الصخرُ منها فإن مضوْا فقد نقشوا الأسماءَ فى الحجرِ الصلد
ومـاذا عليهم إنْ بكوْا أو تعـذّبـوا فان دموعَ البؤسَ من ثمن المجد[١]

فهذا الغزل.. من حبيب مبدد الشمل، مرنقة مسالكه «بالجوع والصبر والكد»، ويفترش الإفريز فى الحر والبرد، وتلك الحبيبة الضائعة غير هيِّنَةَ الفقد، يستهدى بنورها، ويستشفى بحبها، وترفع البناء المنهار، وتلبىّ الصريخ، ومهما صنعت أو فتكت عن عمد يغفر لها المحبّ، وكل الذين أحبوها «على الدم والأشواك ساروا إلى الخلد» ومضوا بعد أن «نقشوا الأسماء فى الحجر الصلد»، وأن كل الآلام تهون فهى «من ثمن المجد». هذا الجو الغزل العجيب ليس فى تقديرنا سوى (معادل موضوعى) لحب آخر.. ولحبيبة أخرى، **إنه غزل فى حب (مصر) وحسرة على ما أصيبتْ به**، وحزن شديد وحسرة أليمة على عدم القدرة على تحقيق آمالها وقهر أعدائها.

ويؤكد هذه الدلالة الرمزية ما قاله الشاعر فى قصيدة تالية:

لهفُ القلب عـلى الحسْن إذا قهقهَ الغربـانُ والـذئبُ سَخِـرْ
تحتمى الـوردةُ بـالشـوك فـإنْ كـثرُ القـطّافُ لم تُغنِ الأبـر
آه مـن غُـصنٍ غَنىٍّ بـالجنى ومن الـطامِع فى ذاك الثّمـر[٢]

وفى قصيدة أخرى يذكر أن العيون - فى مصر - تتطلع إلى رسول:

فكم فى مصرَ أجسامٍ مراضٍ بـأرواحٍ كـأشبـاحِ الـطلول
فيـا أسفـا إذا تُـركتْ فظلّتْ فـرائسَ لـلدعىِّ ولـلدخيـلِ[٣]

وتعذّب الحسرة - من أجل مصر (الحبيبة) - نفس الشاعر حين يقارن بين الليل فيها والليل فى «فينسيا»:

---

(١) ليالى القاهرة ص ٢٠.
(٢) ليالى القاهرة ص ٣٦.
(٣) ليالى القاهرة ص ٧٣.

يـاربِّ مـا أعجبَ هـذى البـلادْ لا ليـلَ فيهـا، كـلُّ ليـلٍ صبـاحْ
وكـل وجـهٍ فى حمـاهـا ضِمـادْ ومصـرُ لا تُنْبتُ إلا الجِـراح[١]

على هذا فإن الوطن لم يكن بعيداً عن ضمير الشاعر الفنى.. ولكن:

مـا حـيـلتى والأرضُ مجـدبـةٌ سـيّـانَ إقْـلالى وإغـداقـى[٢]

وهناك - منذ ديوانه الأول - أكثر من صيحة لفداء مصر والعمل من أجلها. ففى قصيدة بعنوان: «نداء للشباب» يقول فى ثناياها[٣]:

قـلْ للشبـاب اليـومَ يـو مُكم الأغـرُّ المستـطابْ
اليـومَ يبـدو حبُّ مصْـ ـر فلا خفاءَ ولا حِجابْ
إن كـان إثـماً يـا شبـا بُ فلا رجوعَ ولا متابْ
الله يـنـظرُ والـليـالى عنـدهـا لكم الحسـابْ
والعهدُ فى القلب المصابر والأمـانـةُ فى الـرِّقـاب
هـاتـوا الفـدا الغـالِى لمصـر وأرخصُوه كـالتراب
المـال والأرواحُ كـل ضحيـةٍ ولهـا ثـواب

والشاعر فى تحميسه للشباب ولأبناء الوطن يصدر عن حب عارم عاصف، لمصر التى يقول عنها[٤]:

يامصرُ أنت الكونُ والدنيـا معًا وعـظائمُ الأجيـال فى تـاجيْـكِ

ويقول عنها مرة أخرى[٥]:

مصـرُ سحـرٌ ورقـةٌ وصفاءُ لم لايعبـد المحبـون مصـرا؟

وعلى هذا فإن الوطن - كموضوع فنى - والوطنية كعاطفة إنسانية، لم يكونا بعيدَيْن عن مُخيلة ناجى وضميره. ولكن حبّ الوطن - عند الرومانسى أديباً أو شاعراً - يأخذ سمة التوهج العاطفى فرحاً أو حزناً، غناء أو بكاء، فالرومانسى حين يعبّر عن الوطن يعبّر بشاعرية مجنّحة.. تأخذ شكل الفرحة الصارخة.. أو النداء الحماسى.. أو البكاء الحزين. فالرومانسى - عامة - لا يعرف فى مجال الحب أو الوطنية المنزلة التى بين المنزلتيْن. فهو - فى العاطفة - إما محبٌّ عظيم.. أو ساخط يائس. وبالنسبة للوطن نجده يتأرجح - دوْما - بين حالتىْ الرِّضا والإشادة، والحزن واليأس؛ لذلك لا نعجب حين يحسّ ناجى بفقد الحب.. وفقد الرابطة الإنسانية (الغربة) وفقد الأمان فى الواقع.. وفقد الأمل فى مستقبل الوطن. فالضياع عنده عام وشامل، ولذلك نجده - رغم حبه الشديد لمصر ونداءاته المتكررة لأبنائها - يستسلم إلى حالة من اليأس

(١) ليالى القاهرة ص ١٠٨.
(٢) ليالى القاهرة ص ٩٧.
(٣) وراء الغمام ص ١٩٧.
(٤) فى معبد الليل ص ٤٠.
(٥) فى معبد الليل ص ٣٤.

الشامل، فيعبّر فى آخر دواوينه «الطائر الجريح» الذى صدر بُعيْد وفاته سنة ١٩٥٣ - فى قصيدة طويلة عنوانها «رباعيات» يختم بها ديوانه الأخير.. وربما الصفحة الأخيرة فى موقفه العام من الحياة - فيقول [(١)]:

ضاقتْ بنا مصرُ وضقْنا بها ... وكلُّ سهْلٍ فوقها اليومَ ضاقْ
وضاقتْ الدنيا على رحْبها ... أين ندامای وأين الرفاق؟

وهذه الناحية - فى شعر ناجى - سمة رومانسية أصيلة، حيث تتسم الرومانسية بأنها تأخذ شكل «احتجاج ورفض» لكثير من القيم الوضعية والتقاليد الاجتماعية. لكن احتجاجها ليس ثورة بقدر ما هو «سخط عاطفى»، يستعين «بالمعادل الموضوعى» أداة للتعبير غير المباشر عن ألمه ويأسه، وتنفيساً عن ضيقه وأحزانه.

وقد أفضنا فى ذكر نصوص من ديوان الشاعر لنؤكد أن المهمة الأساسية للناقد هى تفسير (واقع النص) الأدبى.. لا واقع الحياة الخاصة للأديب أو للمجتمع.

وهذا التفسير المتعدد الزوايا والمستويات لشعر ناجى تؤكده - دوما - اللغة الشعرية، التى تجدد الحياة إذ تجدد الشعر، وتعمق الوعى بها، فى نفس اللحظة التى ترهف فيها الإحساس بالفن.

على هذا نرى أن ذلك الحب الدائم فى شعر ناجى يُعدّ - إلى حدٍ ما - معادلاً موضوعياً لحب أكبر هو (حب مصر).. «فمصر هى المحراب والجنة الكبرى» كما يقول ناجى، بل كما يقسم:

حلفنا نُولىٍّ وجهنا شَطرَ حُبّها ... وننفدُ فيه الصبرَ والجهدَ والعُمْرا
نبثُّ بها روحَ الحياةِ قويةً ... ونقتلُ فيها الضنكَ والذلَّ والفقرا
نحطمُ أغلالاً ونمحُو حوائلاً ... ونخلقُ فيها الفكرَ والعملَ الحرَّا [(٢)]

* * *

هذه الأصوات المختلفة لشعر ناجى، تكشف عن (موقفه) الأدبى، وإدراكه الفلسفى للكون، حال كونها قد تشكلا بصورة فنية فى شعره. ولم نحرص على الحديث النظرى حول هذا الموقف الرومانسى والإيمان القدرى بالحياة والتسليم بحظ الإنسان فيها - وأنه يخضع للجبر أكثر من قدرته على الإرادة - خشية أن ينعطف بنا الدرس عن الفن إلى ما عداه.

وما نحرص على تأكيده هنا، هو أن معرفة موقف الأديب (مفكرا) من خلال فنه - يمكن أن يعد (مفتاحا) هاما لفهم تجربته وتحليل أدبه، على أن يكون الاعتبار الأول فى ذلك للنص الأدبى، واعين بأدواته الفنية وفاهمين لسياقه التاريخى.

---

(١) الطائر الجريح ص ١٩٥.
(٢) ليالى القاهرة ص ٢٢٧.

نستنبط مما سبق: أن دراسة النص الأدبي لا يمكن أن تؤدى إلى تفسير واحد، وإنما هناك أكثر من مستوى للدلالة، هذه المستويات - وهى ما اصطلحنا على تسميته «بالأصوات» - متدرجة متداخلة إلى حد كبير، ومن الطبيعي حينئذ أن يشكل المعنى الحقيقى أو التفسير المباشر «الصوت الأول» للنص.

ثم نأتى بعد ذلك - فى درجة تالية - إلى مستوى أبعد فى الدلالة، ينتقل بالتفسير من المعنى المباشر إلى غير المباشر، ومن النسبى إلى المطلق، ومن الفرد إلى الإنسان، ومن الأزمة الخاصة التى ترتبط بمناسبة النص وما استثار الأديب إلى جوهر القضية الإنسانية التى توحى بها الدلالة العامة، التى بسبب منها يتحقق خلود النص، وهذا الفهم يشكل المعنى الثانى أو الدلالة المجازية، من هنا فإنه يحتاج بالضرورة إلى وعى أعمق بجماليات الأدب.. وهذا ما يوصلنا إلى «الصوت الثانى» فى تفسير النص.

كذلك يمكن أن تكون التجربة الأدبية فى مجملها.. أو فى إحدى محاورها الجزئية - موضوعية كانت أوْ إنسانية - رمزًا لحقيقة أو معادلا موضوعيا لفكرة. وهذا يشكّل «الصوت الثالث» فى تفسير النص.. وهو مستوى أقرب إلى «الرمز» بمعناه الاصطلاحى.

ومما لا شك فيه أن تعدد أصوات النص يكشف عن ثراء بنيته على المستويين: الفكرى والفنى. إن الأدب - بحكم لغته المجازية - فيه غموض أقرب إلى عمق البحر وسحر الجمال.. كلما توغلت فيه - برفق - وجدت دلالات متداخلة وأصواتا مركبّة، فهو يهبك من أسراره ومعانيه، بقدر ما تتسلح به من وعى بدلائل إعجازه.

والأصوات المختلفة التى تفسّر تجربة الأديب، تعكس - كما أوضحنا - موقفه الأدبى ورؤيته الفلسفية لقضايا واقعه.

ويبقى بعد ذلك تحذير ينبغى أن ننّبه إليه: ذلك أن «الأصوات الثلاثة» التى فسرنا على ضوء منها شعر ناجى، كانت صادرة عن تحليل مجمل تجربته الشعرية كلها، بيد أنه لا يجب أن يفهم من ذلك أن قصائد ديوانه تتوازى فى الدلالة على هذه الأصوات متضافرة، فمن القصائد ما يحتمل التفسير بصوت أو صوتين، ومنها ما يحتمل تفسيراً للأصوات الثلاثة، وعلى هذا فليس من المحتم أن يحتمل أى نص - عند ناجى أو غيره - هذه الأصوات أو تلك الدلالات مجتمعة.

ونؤكد - فى النهاية - أن مجمل الأصوات - أو - التفسيرات - عند شاعر.. أو أديب، لانتوصل إليها.. إلا من خلال تحليل تراثه كله.

الفصل الثالث

أداة الفن.. فى شعر ناجى

ماهية الشعر ووظيفته عند ناجى

ذكرنا فى حديثنا عن الموقف الأدبى لناجى أنه ينطلق من (فلسفة فردية قدرية)، ذات إدراك عاطفى للكون ورؤية جزئية للعالم، تؤمن بالحب سبيلا لسعادة البشر، وهذا يعنى بالضرورة أنه من حيث فلسفة التعبير الأدبى ينتمى إلى المذهب الرومانسى، سواء فى فهمه لماهية الشعر أو وظيفته. ولا نريد الإفاضة فى هذه الناحية النظرية، وإنما نحاول أن نضع أيدينا مباشرة على صدى هذا فى تراث ناجى نفسه. وأهم ما يلاحظ فى هذا السبيل هو أن ناجى لم يتحدث كثيراً عما يتصل بالتصور النظرى لفنه - من خلال الشعر أو غيره.

والمرة الوحيدة التى تعرض فيها شاعرنا إلى (تعريف الفن) فى ديوانه كانت عندما قال فى رثائه لشوقى:

والفنُّ ما حاكى الطبيعة آخذاً ... منها ومن إعجازها بغرارِ
مسترسلاً رحباً كعيْنٍ ثرَّةٍ ... شتَّى السيولِ سَحيقةَ الأغْوَارِ
متعالياً حتى الأشعةِ مُشرقاً ... متألِّقا كالكوكبِ السيَّار[1]

وأول ما يصدم فى هذا التعريف.. هو جعله الفن (محاكاة للطبيعة) بينما هو فى التصور الرومانسى (تعبير) عن العالم الداخلى للشاعر، أو عن العالم الخارجى حالة كونه منعكسا عن ذات الشاعر نفسه. وفى تقديرى أن الذى ألزم ناجى بهذا التعريف هنا، هو أنه يتحدث عن أحمد شوقى الشاعر الإحيائى.

وإذا فاتت ناجى الفرصة ليحدد مفهومه الرومانسى للشعر، فقد سنحت له مناسبات كثيرة ليصرح فيها بالوظيفة (التعبيرية) له من وجهة نظر رومانسية واضحة، ذلك أن البرجوازية إذ حررت الفرد اجتماعيا، وجعلته عالى الإحساس بهذه الذات لدرجة التضخم، أدى ذلك إلى ضرورة أن تكون وظيفة الأدب هى التعبير عن الذات الشاعرة. وهذا ما جعل هناك اتجاهات فنية رومانسية تكاد تبلغ عدد الرومانسيين أنفسهم، ولكن الرابطة الجامعة بينهم - هى فى اتفاقهم على الوظيفة (التعبيرية) للأدب، وناجى يصدر عن تمثل واضح لها، فيذكر فى مقدمة ديوانه الثانى «ليالى القاهرة»:

«الشعر عندى هو النافذة التى أطلُّ منها على الحياة..

وأشرفُ منها على الأبد.. وما وراء الأبد.

هو الهواء الذى أتنفسّه..

---

(١) وراء الغمام ص ٢١٥.

وهو البلسمُ الذى داويتُ به نفسى عندما عزَّ الأساة.

هذا هو شعرى»[(١)].

كما يؤكده ذلك شعراً أكثر من مرة، حيث يقول مخاطباً الحبيبة - محور شعره كله:

تسمعُ الشعرَ وشعرى منكَ لك وبإلهامك أبدعتُ الرّوِىّ
أنتَ يا معجزةَ الحُسْنِ مَلَكْ كلُّ لفظ منك شعرٌ قدسىّ[(٢)]

ويقول مرة أخرى:

حببْتُكِ ما شدوتُ لديك شعراً ولكنّى اعتصرتُ لكِ الدِّماء
إذا أنا فى هواكِ أضعْتُ روحى فلستُ أُضيعُ فيكِ دمى هباء[(٣)]

وهكذا كان الشاعر واعيا بوظيفة الشعر التعبيرية الذاتية الخاصة، وأن مصدر الشعر عنده كمعظم الرومانسيين (إلهام).. ووحى من السماء - كأنما الشاعر نبىّ - كما يقول على محمود طه:

هبطَ الأرضَ كالشعاع السنىِّ بعصا ساحرٍ وقلبِ نبىِّ
لمحةٌ من أشعةِ الروح حلّتْ فى تجاليدِ هيْكلٍ بشرىّ
ألهمتْ أصغريه من عالمِ الحـ ـكمةِ كلَّ معنىً سرىّ[(٤)]

كما فطن ناجى أيضاً إلى وظيفته «الاجتماعية» العامة، فالرومانسيون جميعاً ينطلقون من حب شديد للإنسانية المعذّبة، وحدب عليها ورغبة حنون فى تخفيف آلامها، ومشاركتها مشاركة عاطفية مواسية فى كل حالاتها النفسية، لذلك يقول ناجى فى معرض رثائه للشاعر محمد الهراوى، مؤكداً وعيه بدور الشاعر فى المشاركة الوجدانية لعالمه البشرى:

ذلكَ الشاعرُ قد واسكم وبكى آلامَكم كلَّ البكاء
ذلك الشاعرُ قد غنّاكم صادحًا فى أيكِكم بشرى الهَنَاء
وأولو الشعرِ المصابيحُ التى حطّمتْهن رياحُ الصحراء
خُلدتْ أنوارُهم رغمَ البِلى وبها المدلجُ فى الليل استضاء
سوف يفْنَى القولُ إلا قولَهم ويموتُ الناسُ إلا الشعراء[(٥)]

ومن نفس المنطق لوظيفة الشعر فى التخفيف من آلام البشر يذكر على محمود طه أيضاً:

---

(١) ليالى القاهرة ص ٧.
(٢) وراء الغمام ص ١٥.
(٣) ليالى القاهرة ص ٨١.
(٤) على محمود طه: ديوان على محمود طه، ط دار اليقظة - دمشق ص ٦٢٠.
(٥) ليالى القاهرة ص ١٦٢.

مـا الشاعـرُ الفنانُ فى كـونِـه   إلا يـدُ الـرحـمـةِ من ربّـهِ
مـعـزِّى العـالمَ فى حُـزْنـهِ   وحـامـلُ الآلامِ عن قلْبـهِ[١]

* * *

عملية التوصيل.. ولغوية النص الأدبى:

مما احتفى به النقد الرومانسى العناية بالنص الأدبى من حيث كونه مؤثراً فى القارئ، وركز كثيراً على عملية التوصيل وطريقة دراسة النص، بدرجة كاد يعزله فيها عن أىّ سياق تاريخى - اجتماعى له. **ومذهبنا اليوم فى النقد - من وجهة نظر واقعية - لا يُلغى كل ما سبق، وإنما يأخذ منه الجانب المتقدم ويضيف إليه ما يجدد حياة الدرس الأدبى، ويُثْرِى مجال البحث النقدى، بأسلوب منضبط أقرب إلى منهجية العلم.**

وقد شغل النقد - أثناء ازدهار علم النفس فى ظل نهضة الرومانسية - بمحاولة تفسير الجمال فى الفن من وجهة نظر سيكلوجية صرفة. ومن أهم الدراسات فى هذا المجال ما قام به «ريتشاردز» مع زميليه عالم النفس «أودن» والناقد «جيمس وود» فى كتاب «أسس علم الجمال» ومن أهم ما جاء فيه **«أن الجمال ليس صفة فى الأشياء والأعمال الفنية، بل هو تجربة شعورية يمرّ بها المشاهد أو المستمع أوالقارئ»**[٢].

وعملية التوصيل الجمالى والمعرفى - فى جوهرها عملية نفسية - تقوم على أن هناك (مرسل) هو الفنان الذى يمكن أن نرمز إليه بحرف (ن)، (ومرسل إليه) هو المتلقى الذى يمكن أن نرمز إليه أيضاً بحرف (ط)، كما أن هناك الشىء (المرسل) أو الرسالة - وهو النص الأدبى ذاته - والذى يمكن أن نرمز إليه بالحرفين (هـ + و).

وبما أن الفنان والمتلقى أو (ن، ط) على قدر متكافئ تقريباً من الرغبة فى الإفهام والتفهّم، أو الإرسال والتلقى بالنسبة للرسالة (و + هـ)، فالشىء الذى تجب العناية به إذن هو (و + هـ)، على أساس أنه الموصل الأساسى للخبرة والمعرفة والتجربة من (ن) إلى (ط).[٣]

---

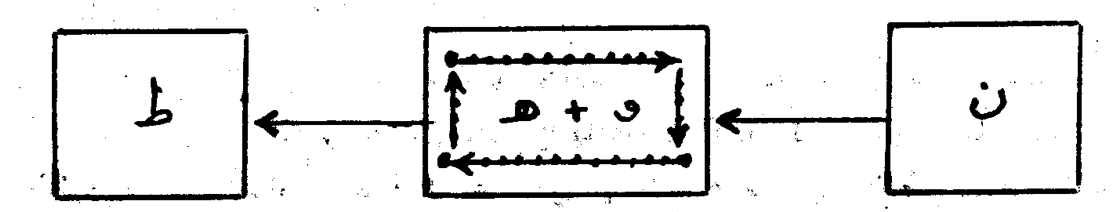
(١)ديوان محمود طه ص ٢١٩.

(٢) ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبى.

ترجمة مصطفى بدوى ط المؤسسة المصرية ص ٥ (وراجع فصلا فى نفس الكتاب بعنوان: التوصيل والفنان ص ٦٤).

(٣) لمزيد من التفصيل عن العلاقة بين المرسل (Sender) والملتقى(Receiver) يراجع مناقشة Janthan Culer لآراء كل من (Propp) و (Greimas) أثناء عرضه لآرائهما فى عملية التوصيل لبيان أهمية التركيز على النص الأدبى - وحده - عند الدراسة، لدى كل من عالمى البنيويه المشار إليهما: «بروب وجريماس».

Janthan Culler: Structuralism Peotics (Stracturalism Linguistics and Study of Literature) Routledge & Kegan Paul, Lond., 1975



رسم يبين أهمية النص فى عملية توصيل التجربة الأدبية

عملية التوصيل الفني أو المعرفى - التى تشارك فيها كل المدركات الحسية والقدرات العقلية - لا تهمنا هنا إلا من حيث تأكيدها على أهمية العناية (بالنص) محور الارتكاز واللقاء بين المبدع للخلق الفنى، والمتذوق المعيد لتشكيل التجربة الأدبية وتصور عالمها.

هذه النظرية لا تبهرنا من حيث صلتها بعلم النفس، إنما من ناحية تركيزها على ضرورة العناية بالنص الأدبى - باعتباره رسالة لغوية - مدخلا أساسيا لدرسه وتحليله.

وهنا تبرز (اللغة) أداة التشكيل الفنى الرئيسية فى الأدب بمستوياتها الصوتية والدلالية والتركيبية. بيد أن اللغة رغم استمرارها لفترات طويلة - كاللغة العربية على وجه الخصوص - لا يجوز درسها كما لو كانت أزلية قديمة، يجب أن تستمر على طبيعة واحدة، إنما من الضرورة بمكان الوعى بـ (تاريخية اللغة)، أى ربط اللغة المستخدمة - جمالياً - فى الأدب بنسق عصرها الحضارى عبر مراحل تاريخها الطويل.

إن اللغة من أهم أدوات الحضارة التى تخضع لمسيرتها: تقدماً أو انتكاساً، من هنا تزدهر اللغة وتتطور وتضيف الجديد إلى معجمها: لغوياً ودلالياً فى ظل مراحل النهضة، لذلك فإن لغة كل مرحلة حضارية تعكس علاقة البشر فيها بعالمهم: الطبيعى والاجتماعى، بما تتضمنه هذه العلاقة من عمل اجتماعى وتطور فكرى وتجربة روحية ومثل أخلاقية وقيم جمالية وهذا يقتضى نظرة «أسلوبية» حديثة للغة.

وعلى هذا فإن «لغوية» النص ستكون هى الأداة الرئيسية التى سنحاول من خلالها.. فهم عملية التوصيل الفنية، أى كيف تستطيع لغة الأدب أن تعيد خلق ذلك العالم الفنى الذى شكله الأديب فى بنية تجربته الأدبية، بحيث تنقل إلى المتذوق إدراك الأديب المعرفى للواقع بجوار ما ينعم به من لذة فنية.

* * *

الأداة الفنية فى الشعر:

اللغة الشعرية أرهف الأدوات الرامزة طموحا إلى إدراك الواقع والتعبير عن حقائقه، ذلك أن اللغة فى الأدب - بوجه خاص - تعدّ أرق وأدق نسق للوعى فى تجسيد خبرة مرحلة اجتماعية بعالمها، فالأدب إذ يجدّد الحياة ويطورها، يجدد ويطور اللغة أيضاً - كما يؤكد ذلك

«شابمان» (R. Chapman) فى كتابه «اللغويات والأدب»[١].

واللغة - فى الشعر - تستخدم كافة طاقاتها الصوتية والدلالية والتركيبية للتعبير عن التجربة الأدبية. والموضوعية التى تطمح إليها دراسة الأدب تركز الأهمية على «الدرس اللغوى». وكما ذكرنا أن تجربة الشاعر يمكن أن يكون لها من حيث الإطار الفكرى أكثر من صوت، يتكشف ويعمق بهدى من بنية النص نفسه، كذلك فإن لغة الشعر يمكن أن يكون لها أكثر من مستوى، بحيث تبدو القصيدة (مركبة) من عدة مستويات تشكيلية متضافرة شديدة التداخل، تتعاون جميعها - كالجوقة فى المسرحية - لتحدث تأثيرها الفنى عند المتلقى.

وعند دراسة اللغة فى الشعر توجد مجموعة من الزوايا الفنية، تسهم - مع بعضها ومع غيرها - فى نقل أو توصيل التجربة الأدبية، وهذه المستويات كثيرة... ومتعددة، بعضها يتصل بدراسة موسيقى الشعر أو دلالة اللغة أو طريقة بناء الجملة، أو أسلوب تشكيل الصورة، سواء أكانت الصورة تقف عند المعنى البلاغى المحدد، أم تتجاوزه لتشمل الصورة الكلية للقصيدة[٢].

وفى درسنا للأداة - فى شعر ناجى - سوف نركز على زاويتين فحسب هما:

١ - **المستوى (الصوتى) لكلمات القصيدة** عنده، وكيف يتم التجانس بينها، بحيث لا تصبح الموسيقى إيقاعاً مجرداً.. بل نغمة تنسجم مع معنى القصيدة وموقف الشاعر.

٢ - **المستوى (المجازى) لدلالة بعض الألفاظ** التى تتكرر فى سياق شعره بشكل مطرد ولافت للانتباه. هذه المجازات والرموز تشكل مجموعة من الدلالات المعنوية والفنية أو مجموعة من **عناقيد الصور أو.. الوحدات الدلالية،** التى يفصح درسها فى الحالتين عن مدى اتساق عبقرية المخيلة عند ناجى، ومدى علاقة التشكيل الجمالى عنده بالموقف الأدبى الذى يصدر عنه فى شعره.

* * *

(١) Raymond Chapman, Linguistics and Literature.Adams,Co., U.S.A. (1973) P. 21

(٢) لمزيد من التفصيل فى معرفة الزوايا التى يمكن أن تدرس منها القصيدة يراجع:
- ويلك - وارين: نظرية الأدب ص ١٨٣ وما بعدها.
- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبى ص ١٦٦.
- لطفى عبد البديع: التركيب اللغوى للأدب - ط النهضة المصرية ص ١١١.
- T.S. Eliot: The use of peotry and the use of critcism, Faber, LondonP. 32.
- Coleridge; Poetry and Prose. Edited by: Carlos Baker, Batman Books, Lond., P. 1951.

موسيقى الشعر عند ناجى

ربط الكلاسيكيون الشعر بالرسم ومحاكاة الطبيعة، بينما ربطه الرومانسيون - وهم على حق - بالموسيقى، أشد الفنون تأثيراً فى النفس وتعبيراً عن أعماق الحياة العاطفية. وشاعرنا ناجى يصدر عن وعى بهذا فيذكر «إن الشعر من الفنون الجميلة، وإن الشاعر يجب أن يعيش عيشة الفنان - لا عيشة الناظم، وما هى عيشة الفنان؟ هى أن يرهف أذنه للأصوات، ويفتح عينيه للألوان والصور. وأن يستدق شمة ولمسه. كذلك عاش ابن الرومى، وكذلك عاش الشاعر كيتس الذى كان ينام فى الحقل ليشرب من ندى الطبيعة، وكذلك كان سيد درويش الذى كان يستقى أنغامه من جدول الكون، وكذلك يجب أن يعيش كل شاعر ملهم[١]».

ولكن اللحن فى الموسيقى غير مرتبط بدلالة فكرية. بينما هو مرتبط فى الشعر بدلالة الألفاظ، حيث لا يمكن فصل إيقاع الكلمة عن معناها.

إن استخدام اللغة «موزونة» فى الشعر يعنى أنه يستخدم لغة «متمايزة»، تصبح فيه اللغة مع الإيقاع قادرة على خلق دلالات أعمق للألفاظ سواء على مستوى الإشارة أو المجاز، لذلك فإنك حين تنثر بيتاً، تفرغه من كثير من دلالاته وإيحاءاته الفنية.

وعلى هذا فإن الموسيقى - والوزن العروضى بتعبير النقاد واللغويين القدماء عنصر هام فيها - تعطى للشعر بعض أسرار امتيازه، بل هى التى تحدّ الشعر عما ليس بشعر، وحاول أن تنثر مقطوعة شعرية فستجد أن هناك فرقاً كبيراً بين العملين، بدرجة توضح أن ما يمكن قوله بالشعر ليس سهلاً قوله بالنثر، وهذا ما يؤكد أن الشعر ببساطة هو أن تتحول الكلمات إلى أغنية.

وسنحاول فى البداية أن ندرس الموسيقى فى شعر ناجى بوسيلة تقليدية هى (إحصاء البحور العروضية) التى كتب فيها شعره، ولكن سنوظفها - فيما بعد - لنخرج منها بدلالات فنيّة، تساعد على تفسير الشعر وتقويمه[٢].

وسوف نرمز لأجزاء ديوانه:

الأول	: وراء الغمام	بالرمز (أ)
الثانى	: ليالى القاهرة	بالرمز (ب)
الثالث	: فى معبد الليل	بالرمز (جـ)
الرابع	: الطائر الجريح	بالرمز (د)

(١) أبو شادى: أطياف الربيع (المقدمة) ص و.

(٢) إحصاء استخدام البحور.. يحصى نوع الوزن المستخدم عند ناجى سواء وظفه بشكل كامل التفاعيل.. أم مجزوءاً مختصر التفاعيل.

والجدول التالى يبين:

البحور المستخدمة فى ديوان ناجى

البحر	الديوان	العـدد	المجموع	المجموعة
الكامل	ا	١٨	٧٠	الأولى
	ب	٢٠		
	جـ	١٥		
	د	١٧		
الرمل	ا	٩	٣٤	**الغالبة**
	ب	١٢		
	جـ	٥		
	د	٨		
الخفيف	ا	٥	٢٤	الثانية
	ب	٨		
	جـ	٦		
	د	٥		
البسيط	ا	٥	٢١	**المتوسطة**
	ب	٩		
	جـ	٢		
	د	٥		
الرجز	ا	٥	٢١	
	ب	٧		
	جـ	١		
	د	٨		
الوافر	ا	٤	١٧	
	ب	٨		
	جـ	١		
	د	٤		

البحر	الديوان	العدد	المجموع	المجموعة
الطويل	ا	٢	١١	الثالثة القليلة
	ب	٤		
	جـ	٢		
	د	٣		
المتقارب	ا	٤	٩	
	ب	٢		
	جـ	٢		
	د	١		
المجتث	ا	٢	٥	
	ب	–		
	جـ	–		
	د	٣		
السريع	ا	–	٢	الرابعة النادرة
	ب	٢		
	جـ	–		
	د	–		
المنسرح	ا	–	١	
	ب	١		
	جـ	–		
	د	–		
المتدارك	ا	–	١	
	ب	١		
	جـ	–		
	د	–		

ونتيجة الإحصاء يمكن أن تتوزع فى أربع مجموعات على النحو التالى:

الأولى: الغالبة.. وتشمل: بحر الكامل (٧٠) - الرمل (٣٤).

الثانية: المتوسطة.. وتشمل: الخفيف (٢٤) - البسيط (٢١) - الرجز (٢١) - الوافر (١٧).

الثالثة: القليلة.. وتشمل: الطويل (١١) - المتقارب (٩) - المجتث (٥).

الرابعة: النادرة.. وتشمل: السريع (٢) - المنسرح (١) - المتدارك (١).

وهذا يدل على أن المجموعة الأولى كانت (الغالبة) والمسيطرة على موسيقى شعر ناجى، والثانية (متوسطة) الاستعمال... والثالثة (قليلة).. بينما الرابعة (نادرة) أو تكاد تنعدم.

وهذا يعنى أن الشاعر.. قد تحددت فى ذهنه بوضوح (النغمة) العروضية التى تتلائم وطبيعته الشاعرة. وإذا كان المحور الفكرى لشعره يكاد ينفرد به موضوع (الحب)، فهو هنا أيضاً من حيث الموسيقى يوشك أن ينحصر فى أوزان عروضية محددة هما بحر «الكامل» ثم «الرمل»، وتفاعيلهما هى:

متفـاعلن متفاعلن متفـاعلن   متفـاعلن متفاعلن متفـاعلن

فاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتن   فاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتن

وأهم ما يلاحظ من سمات مشتركة على الوزنين هو (وحدة التفعيلة) العروضية المستخدمة فى كل منهما، بعكس بحور أخرى تتغير فيها التفعيلة مثل «الطويل» (فعولن مفاعلين) أو «البسيط» (مستفعلن فاعلن) أو «الخفيف» (فاعلاتن مستفعلن).. إلخ[١].

هذا «الوعى المطرد» بتحدد البحور المستخدمة، واختيار بحور ذات تفعيلة (واحدة) - وهى البحور التى تسمّى البحور الصافية - يعنى بلا شك وضوح الإيقاع فى ذهن الشاعر بما يتلاءم والإطار الفكرى له. كما يدل من ناحية أخرى على حرص الشاعر على التناسق الدائم لموسيقى شعره.

وحرص ناجى على استعمال البحور الصافية نجده أيضاً فى المجموعة الثانية (المتوسطة).. باستثناء وزن «البسيط»، وهو أيضاً وزن سهل وشعبى، لأنه الوزن الذى ينظم فيه دائماً الموّال الشعبى على اختلاف نماذجه.

وهذا الاهتمام بالموسيقى هو ما تختلف فيه الرومانسية عن الكلاسيكية، فالمدرسة الكلاسيكية وهى تبعث الشعر بإحياء مثله وتقاليده الفنية - كما ذكرنا - حرصت على المحافظة على جرس الكلمة والتمسك بالأوزان (المركبة) متنوعة التفعيلات، التى تساعد على تلون إيقاع الشعر تمشياً مع إنشاده وتلقيه عن طريق السماع.

---

(١) الأوزان واحدة التفعيلة تسمى الصافية، ومتغيرة التفعيلة تسمى المركبة.

ولا شك أن أهم حركة تجديد لموسيقى الشعر وإثراء لغنائيته فى الأدب الحديث لا نجدها إلا عند أحمد شوقى الذى يعد من أوضح الطاقات الغنائية فى الشعر، بعد حوالى نصف قرن من النهضة.

ومع ازدهار الرومانسية فى الشعر – مع نضوج وازدهار جماعة «أبولّلو» – **يصبح التطوير فى موسيقى الشعر** سمة رئيسية، مصاحبة لما شمله من تجديدات فنية أخرى.. **أى أن التجديد فى الموسيقى مواكب بالضرورة لأى تجديد آخر فى القصيدة.**

* * *

وفى بنية القصيدة عند ناجى **يمكن أن نلاحظ (تجديدات) موسيقية أخرى لعل أهمها:**

أولاً: إن الشاعر رغم استخدامه المطرد للبحور واحدة التفعيلة هادئة النبر، كان يكثر أيضاً من استعمالها (مجزوءة)... أى بحذف تفعيلة من كل شطر فى البيت. مثل قصيدة «ليالى الأرق» التى مطلعها:

هــل فى العصيب المــدلهم   مُضْــغٍ لشــاكٍ لم ينــم

فهى من بحر «الرجز» وتفعيلاته ست من (مستفعلن)، ونجد أن الشاعر هنا قد حذف تفعلية من كل شطر، فصارت كما يلى:

هــل فلْعصــيـ / بلمــدلهــم   مـصغـن لشـا / كن لم ينم

- ٥ - ٥ - - ٥ / - ٥ - ٥ - - ٥   - ٥ - ٥ - - ٥ / - ٥ - ٥ - - ٥

مستفعلن / مستفعلن   مستفعلن / مستفعلن

والاستخدام (المجزوء) للبحور العروضية فى شعر ناجى كثير ولافت للنظر، بدرجة يعد معها ظاهرة عامة فى شعره كله، بل نجده أحياناً يظهر فجأة داخل بعض القصائد مثل «الأطلال» على سبيل المثال. فالقصيدة – الأطلال – كلها من بحر «الرّمل» الذى استخدمه الشاعر تاماً.. لكنه فى بعض المقاطع الأخيرة من القصيدة يستخدمه مجزوءاً.. تعبيراً عن القلق والاضطراب فى نفسية الشاعر إزاء غدر الحبيبة.

* * *

ثانياً: نتيجة لأن الوحدة الجزئية داخل معظم قصائده – وقصائد أغلب الرومانسيين من مدرسة أبى شادى – قد أصبحت (المقطع) بدلا من البيت، نجد الشاعر يحاول أن يقوى ظاهرة الإيقاع الموسيقى – رغم رهافته – **بأن يحقق فى ثنايا المقطع (قوافى) داخلية وأخرى خارجية، تتغير مع كل مقطع**، بحيث يمكن أن يكون التنوع فى القوافى – داخل القصيدة – دليلا على تطور مضمونها وانتقالها – حتى على المستوى الشكلى – من فكرة لأخرى.

وهذان المقطعان – على سبيل المثال – من قصيدة «العودة» **فيهما دلالة على صدق ما نذهب إليه:**

ركنِىَ الحانِى ومغنـاىَ الشّـفيقْ وظـلالَ الخلْدِ للعانِى الطّليـحْ
علم اللّهُ لقـدْ طالَ الـطريقْ وأنـا جئتُك كيْـما أسْـترِيـحْ

* * *

وعـلـى بـابِـك أُلْقِي جُـعْبتِى كغـريبٍ آب من وادِى المَحَنْ
فيـك كفُّ اللّهُ عنّى غُـرْبـتِى ورسَا رحْلِى على أرضِ الوطَنْ[1]

ولا نستطيع أن نرجّح هل جاء استخدام المقطع (عند ناجي وغيره) عن طريق استيحاء فن «الموشحة» العربى، المبتكر أساساً فى إطار الغناء المصرى والأندلسى. - وهذا الفن لم يفطن إليه الإحيائيون كثيراً، وإنما الرومانسيون هم الذين أحيوه واستفادوا من سماته الفنية، وعلى هذا فإن المجدد - وهو يفتش فى تراثه القديم - يبحث عما كان مرتبطاً بالتجديد والتطور أيضاً - أم جاء نتيجة استيحاء شكل للقصيدة الإنجليزية شاع استخدامه كثيراً فى عصر النهضة هو «السوناتا» (Sonata) - التى انتقلت بدورها إلى الأدب الإنجليزى عن الأدب الإيطالى على يد الشاعر توماس وات (Thomas Watt) فى القرن السادس عشر[2]، وهى تتكون من عدة مقاطع - وكل مقطع من أربعة أبيات - لكل منها قافيته الخاصة.

وإذا كان الشعراء الرومانسيون - ومنهم ناجى - قد اطلعوا على الناحيتين معاً وتأثروا بكلتيهما، فإن من الصعوبة ترجيح أو تقديم إحداهما على الأخرى، ويصبح من الجائز جداً أن يتحد عاملان أو أكثر فى إبراز ظاهرة واحدة.

* * *

ثالثاً: ظاهرة (صوتية) تتصل بموسيقى الشعر عند ناجى، وهى إكثاره من بعض الحروف التى يمكن أن تساعد على إبراز الجو النفسى لمعانيه. ففى مقطوعة «المنسى» يشيع حرف (س) وهو من حروف الهمس الشفوية. والحالة الصوتية التى يشيعها هذا الحرف تتشابه وحالة النجوى الحزينة، التى يسرُّ بها المحب الحزين إلى الحبيب الناسى.. فى مثل قوله:

متى يـرقُّ الحظُّ يـا قَـاسِـى ويـلْتـقِى المنسىُّ بـالنّـاسِـى
متى؟ وهـل من حيلةٍ فى مـتى وفى خـيـالاتٍ وأحْـداسٍ؟
هـدَّ قرارِى جـريُها فى دمى وهَمْسُـهـا فى كـرِّ أنـفـاسـى
وأنتَ مثـلَ النّجْم فى المنْتـأىَ وفى السّنـا الخاطِفِ كـالمـاس
يـرنُـو لـه الناس ويبْغـونـه ومـا يُبالى النجْمُ بـالنـاس[3]

(١) وراء الغمام: ص ٢٥.

(٢) ايفوز إيفانز: موجز تاريخ الأدب الإنجليزى - ترجمة شوقى السكرى - عبد الله عبد الحافظ - ط الأنجلو المصرية - ص ٢٠.

(٣) وراء الغمام ص ٣٣.

فالحرف (س) ورد فى هذه المجموعة عشر مرات، وهو من أكثر الحروف عددا فيها.. بعد حرف الميم (١٢ مرة)، مما قد يوحى بقوة العلاقة بين موسيقى الألفاظ ودلالاتها الفنية.

* * *

رابعاً: إن ناجى داخل القصيدة الواحدة يحافظ - أحياناً - على وحدة كل شطر موسيقياً بحيث يتساوى الشطران فى التفعيلات، وبعد ذلك فى نفس القصيدة قد يلجأ إلى (التدوير) ومزج الشطرين[1]، بحيث تتداخل التفعيلات. وهو لا يقسم البيت فى هذا المجال، وإنما يكتبه كله فى سطر واحد، وهذا يعنى أن القصيدة رغم وحدة الوزن تخضع لمستويات عدة: صوتية وموسيقية، وبالتالى فكرية وتصويرية.

أى أن شعر ناجى مثلما كان تنويعات على نغمة فكرية واحدة - كما ذكرنا - فهو هنا أيضاً مستويات على تفعيلة موسيقية واحدة أيضاً فى مقطع واحد، إذ أن وحدة البنية لا تعنى وحدة الأفكار أو الصور أو الموسيقى فى التعبير عمّا فى إطارها.

وفى هذه الأبيات - على سبيل المثال - من قصيدة «السراب» دلالة على ذلك:

كيفَ للنـازحِ الحبيبِ ارْتحالِى وجنـاحـاىَ السقمُ والـبرحـاءُ
وجراحاىَ المستنزفاتُ الدَّوامى وخـطاىَ المقيـداتُ البِـطاءُ
أدْركـى ذوْرقِى فـقـد عبثَ اليمُّ بـه والعـواصفُ الهـوجـاءُ
والعـبـابُ العـريضُ والأفقُ المـوحشُ والّلا نهايـةُ الخـرْسـاءُ
أفقٌ لا يُحـدّ للعينِ قـد ضـاقَ فـأمسىَ والسجْنُ هـذا الفضـاءُ
سهـرتْ تـرقبُ الصبـاحَ وعينُ النجمِ كلّتْ ومـا بهـا إغْفـاءُ
عَجبِى من تـرقُّبى مـا الـذى أرجُو ولمّـا يعـدْ لقلبى رجـاءُ
وأنـا مرهفُ المسـامِـع فيـه لى إلى كـلِ طارقٍ إصْغـاءُ[2]

فالفكرة فى البيتين الأولين هادئة حيث يصف عجزه عن الوصول إلى الحبيب، أما فى الثالث فيبدأ فى الاستعانة طالباً النجدة حتى لا يغرق ولا يهلك، هنا تبدأ الأبيات فى الاتصال والتدوير، حيث يصبح البيت سطراً واحداً. وعندما تهدأ ثورة البحر والكون.. يعود الشاعر إلى نفسه مرهفاً لها، لذلك ينشطر البيت بعد هذا الهدوء الفكرى، مما يؤكد ما ذكرناه من وجود علاقة بين المضمون والموسيقى المصورة له فى شعر ناجى.

* * *

خامساً: هناك أمر هام جداً فى قضية موسيقى الشعر، لا يشير إليه كثير من النقاد، وهو.. علاقة الموسيقى بالمضمون، والنغم بالمعنى. إن الشاعر حين يبدع القصيدة بصدق.. ويعبّر عن

---

(١) التدوير موجود عند ناجى بهذه الطريقة، وبالطريقة الأخرى.. أى بين أكثر من بيت فى القصيدة أحيانًا.

(٢) ليالى القاهرة: ص١٢٠ - (وراجع أيضًا: قصيدة: السراب فى السجن - ص١٣١).

معنى يحسّه، وينفعل به انفعالاً لا تكلف فيه، فإن درجة الصدق فى الإحساس وتلقائية التعبير، تفضى - بالضرورة - إلى ثراء الإيقاع الموسيقى، وتظهر غنائيته بشكل متدفق.. دون نشاز أو قلق فى النغم.. وبالتالى فى التفعيلة العروضية.

ونظراً لأن شعراء الرومانسية - وناجى واحد منهم - كانوا يعبّرون عن ذواتهم وقضاياهم بدرجة تتحد فيه الذات بالموضوع اتحاداً كاملاً، فإن هذا التوحّد الحميم بين الشاعر وموضوعه، كان يجعل الموسيقى عنده ذات طاقة غنائية واضحة، بل ذات غنائية عالية جداً. ومما لا ريب فيه أن تدفق المعانى فى مخيّلة الشاعر وانسيابها يؤدى إلى هذه الموسيقية المتناغمة على امتداد القصيدة. وهذا ما نجده فى معظم قصائد ناجى.

* * *

سادساً: بقى شىء بالنسبة للفظة المفردة من حيث تضافر الجرس والإيقاع فيها بالقدرة التصويرية، ذلك «أن الرجل الذى ليس فى روحه موسيقى لا يمكن فى الحقيقة أن يكون شاعراً أصيلاً، كما يذكر كولريدج[1]».

وفى صدد الحديث عن الألفاظ المفردة فى شعر ناجى، فإنها تحمل بجوار الطاقة على الإيقاع والموسيقى إشارة واضحة على مدى الجهد المبذول من أجل البعد عن اللغة الكلاسيكية، وعن المحافظة على الدلالة المعجمية القديمة. إن اللفظة فى شعر ناجى تحمل دلالة (تاريخية) هامة من حيث تطور المعجم الشعرى وملاءمته لتطور العصر، فى نفس الوقت الذى توائم فيه التفرد الذاتى لتجربة الشاعر، إذ لم تعد مهمة اللغة الأدبية محاكاة الواقع، بقدر ما هى إعطاء تراكيب بديعة ومعانى جديدة وصور مبتكرة، تُوحى برغبة الأديب فى تطوير العالم وتجديد الرؤية له. من هنا تجمع اللفظة فى شعر ناجى بين رهافة الإيقاع ودقة المعنى وسلامة الاشتقاق الصرفى وتجدد الدلالة، والوعى بروح المعاصرة وبتطور مضمون الحياة، ومن ثم تجديد لغتها، وإعطاء الكلمات معانى جديدة لم تأخذها من قبل.

ونشير هنا إلى عظم الدور الذى قامت به المدرسة الرومانسية - التى ينتمى إليها ناجى - فى تطوير الأدب من زاوية تجديدها للغة وتطويرها للمعجم الأدبى المتداول. إن دراسة للأدب الحديث من زاوية تطور اللغة يمكن أن تفجر كثيراً من القضايا النقدية الخطيرة التى يطرحها أو يثيرها.

إن اللفظة عند ناجى ذات علاقة وثيقة بتجربته العاطفية وحديثه عن الحب، لقد كان الشعر عنده «روضة حب» من هنا صارت كلماته «ورداً وزهراً». كما يقول:

لكنّ فنّ الشعـرِ وردَ أحبـةٍ   يُهْدىَ فهاكِ قصيدتى بلْ وَرْدتِى

والشعـرُ روضٌ يـانـعٌ وعبيـرُه   سـارَ إلينـا من عبـيرِ الجنّـةِ

---

(١) I. A. Richards: Practical Criticism. Routledge, Lond. p.33.

وأراكِ روضـــةَ رقـــةٍ ومحـــاســـنٍ هل روضةٌ تُهدى البيانَ لرْوضةِ[١]

وناجى - مثل غيره من الشعراء الرومانسيين - كان يغنى لنفسه، أو يعبّر عنها، لذلك لم يكن فى حاجة إلى لغة غريبة مثل شاعر الإحياء الذى كان يغنى لغيره، ويعبّر عن موضوعات مفروضة عليه. ولذلك مالت اللغة إلى السهولة عند شعراء الرومانسية.

ويصدق على ألفاظ شاعرنا أيضاً من حيث الرقة فى الجرس والإيقاع ما قاله ناجى عن شعر طانيوس عبده:

كــلُّ لــفظٍ أرقُّ مِنْ ضحكةِ الـزهـرِ للدِّيَمْ
مـســتـمــدٌ من الـرُّبى مستعـارٌ من النَّسَمْ[٢]

وعلى هذا تقدم اللفظة فى شعره - من حيث رقة الإيقاع وتناغم الحروف - لا ميزة شكلية مستقلة فى حد ذاتها فحسب.. وإنما توحى بأن ذلك الجهد اللغوى جزء أساسى من قوة الدلالة وفنية التعبير.

ونختم كلامنا عن الموسيقى عند ناجى مؤكدين أنها ذات علاقة وثيقة بالإطار الفكرى لشعره، فتبدو هادئة حالمة رشيقة فى رقة كأنها نغمةُ نعمة أو أنه محنة، لذلك تبدو قريبة جداً من الجو النفسى والانفعالى لما تحمله، مما يدل على أن الموسيقى فى الشعر تعبر عن المعنى أو هى صدى له، وأن الوزن فى الشعر سيظل دائماً خاضعاً للمعنى الذى انفعل به الشاعر، حيث يصبح الوزن - رغم وحدة القالب - بنية متجددة عند كل شاعر حسب رؤيته الخاصة. وعلى هذا يتحوّل الوزن الواحد إلى بنيات متنوعة، حيث إن كل شاعر يستخدمه إطاراً متجدداً للتعبير عن تجربته المتفردة.

كذلك تدل موسيقى ناجى - من ناحية أخرى - على ما طرأ على شعره من تجديد فنى وتطوير موسيقى، سيكونان خطوة على الطريق - طريق تجديد الشعر - فى سبيل ظهور قصيدة الشعر المعاصر «الحر».

* * *

(١) الطائر الجريح - ص ١٧٤.

(٢) وراء الغمام - ص ٢٠٥. (الديم: ج ديمة وهى السحابة الممطرة - الربى: ج رابية وهى ما ارتفع واخضر من الأرض - النسم: النسيم).

المعجم التصويرى أو.. عناقيد الصور

الشعر - كما سبق أن ذكرنا - هو أن تتحول الكلمة إلى أغنية: باستخدام طاقتى الإيقاع والمجاز فيها، ذلك أن الشعر (ينسّق) نمطاً فريداً من الكلمات، تشكل منظومة لغوية خاصة، تقدر على أن تثير فى ذهن المتلقى من المشاعر والمدركات، ما يستطيع بهما أن يتمثّل تشكيل التجربة الأدبية وأن يعيد خلقها فى مُخيِّلته.

اللغة إذن هى الوسيط - الوحيد - الموصِّل لتجربة الشاعر، وقد سبق أن تحدثنا عن المستوى الصوتى للكلمة فى شعر ناجى، والآن نحاول أن ننظر فى لغته عبر مستوى آخر (رمزى) يتعلق بقوة الاستدعاء وطاقة الخيال وحالة الانفعال، التى تثيرها الكلمة - فى ذهن المتلقى - بما حملته من دلالة مجازية أو رمزية.

إن لغة البشر.. ليست جزءاً من تاريخهم فحسب، بل هى جزء من وجودهم التاريخى نفسه، فاللغة - أداة نقل الخبرة - ما تزال رغم تطورها التاريخى والحضارى، تحمل على المستويين: الصوتى والدلالى، ما يؤكد العلاقة بين التسمية والمسمى أو بين صوت الكلمة وطبيعة المعنى.

الاستخدام الأول للغة يكون استخداماً (إشارياً) بمعنى أن تستخدم كعلامة تقوم بتعيين المشار إليه، وما زالت معظم لغة الحديث اليومية حتى الآن تعتمد على هذا الاستخدام المباشر، وتستعمل الدلالات الحقيقية للكلمات. ولكن الإنسان - منذ اكتشافه للغة - أحس بأن ما اكتشفه منها عاجز عن نقل كل خبراته ومشاعره - خاصة - بعد أن ارتقت خبراته ومعارفه وتحضر واقعه. من هنا بدأ الاستعمال (الرمزى) للغة - باستخدام الكلمة فى غير ما تشير إليه - رغبة فى توصيل الفكرة بسبيل غير مباشر، ونقل الخبرة بطريقة رامزة مركزة، تبعد عن الجزئية وتميل إلى الشمولية وتعبر عن الإحساس بوحدة الوجود، وتداخل العوالم وعدم الفصل الكامل بين عناصر الكون.

التعبير - بالرمز - إذن طراز فَنّى فريد لإدراك الكون، وهو أرقى أساليب استخدام اللغة، وهو حد الأدب بصفة عامة - والشعر على وجه الخصوص، بل إن الشعر - كما يذكر «كولريدج» - «من غير المجاز يصبح كتلة جامدة، ذلك أن الصور المجازية جزء ضرورى من الطاقة التى تمد الشعر بالحياة». وقد ذهب «روبرت فروست» إلى حد القول «بأن هناك أشياء كثيرة يمكن أن تقال فى تعريف الشعر، ولكن الشىء الرئيسى فيه هو: المجاز، بمعنى أن تقول شيئاً، وتعنى شيئاً آخر، أو أن تقول شيئاً باستعمال مصطلحات شىء آخر»[1].

---

(١) لمزيد من التفصيل عن المجاز.. والخيال.. والصورة.. واللغة يراجع: =

على هذا الأساس تنتفى أغلوطة الزخرفة فى الفن، ذلك أن الاستخدام المجازى للغة ليس زينة كمالية، وإنما هو عنصر أساسى تحُدَّ به لغة الأدب.. الفارقة له عن غيره من فروع المعرفة الإنسانية الأخرى. فإذا كان الأدب يقدم نوعاً متميزاً من المعرفة، فالمجاز - وسيلة الإدراك الراقية - يقوم بدور أساسى فى خلق ما تثيره التجربة الأدبية من مشاعر وأفكار، لأنه يحدث نوعاً من التفاعل والترابط والامتزاج بين الحسى والمعنوى.. بين المادى والروحى.. بين المسموع والمرئى.. بين الصوت واللون.. بين الإنسان والطبيعة.. بين الكثيف والرهيف.. بين الذات والموضوع.. بين الثابت والمتحول.

المجاز - إذن - رغم تجدد مفردات اللغة، يفتح أمامها طاقات دلالية خلّاقة من حيث الإيحاء والتصوير والتأثير. من هنا فإن (بلاغة المجاز.. فى الإيجاز). والرمز اللغوى قريب - فى اختصاره - من الرمز الرياضى، ذلك أن التركيز خاصية عامة للمجاز والرمز.. لاسيما فى الشعر.

وحين ننتقل - إلى شعر ناجى - نجد أن مبحث الصورة الفنية عنده، يعد من أخصب مجالات الدرس. فالصورة عنده - كما هى عند الرومانسيين عامة - تقوم على الخلق الذاتى، وليس على التمثيل المحاكى، كما نجد عند الكلاسيكيين، الذين كانت عناصر الصورة عندهم تستمد - فى الغالب - من معطيات الحواس.. خاصة المرئى منها، وكانت قريبة الإدراك، جزئية العلاقة فيما يربط بين المستعار منه والمستعار إليه، أو بين المشبه والمشبه به أو بين الفكرة وما يكنى به عنها، لذلك نجد فى صور الكلاسيكى نوعاً من (محاكاة) عالم معطى، من هنا يقترب الشعر الكلاسيكى من فنون الرسم والتصوير.

أما الصورة عند الرومانسى فهى (تعبير) ذاتى.. وخلق فنى.. تبدعه مخيلة الفنان، التى

= - اليزابيث درو: الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه.
ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، ط. ميمنة - بيروت. ص ٥٩.
- ريشاردز: مبادئ النقد الأدبى ص ٤٠٩.
- ويلك، وارين: نظرية الأدب ص ٢٣٩.
- لطفى عبد البديع: التركيب اللغوى للأدب.
ط. النهضة المصرية، ١٩٧٠ ص ٨٥.
- لطفى عبد البديع: الشعر واللغة.
ط النهضة المصرية، ١٩٦٩ ص ٥.
- عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب ص ٧.
- جابر عصفور: الصورة الفنية فى الموروث النقدى والبلاغى.
ط. الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤ ص ١٥.

- C. W. Turner: Stylistics.
Penguin books, England. 1973 p. 32.
- Raymond Chapman: Linguistics and Literature. p. 72.

لا ترى الكون إلا من خلال مرآة الذات، ولا تعكس الرؤية إلا ممتزجة.. متفاعلة بوجدان الشاعر، الذى يبصر عالمه الداخلى أكثر من بصره بواقعه الخارجى، لذلك فالأديب فى هذه الحالة لا يحاكى الواقع، وإنما يقدم موازاة رمزية له، فيها قدر من الإحساس المتفرد بلغة خاصة للإبداع والتعبير.

إن مصدر الثراء فى الفن الرومانسى عامة.. فى الإحساس الفردى عالى الدرجة بالذات، من هنا اتسع إهاب المذهب، وتنوعت تجارب الفنانين، وأصبح للخيال طابعه الخاص عند كل منهم. وهذا الجزء من قصيدة «وداع» يوضح مدى ثراء طاقة المخيلة وخصوبتها عند ناجى:

هـل رأى الحبُ سُكـارى مثلنَـا ... كم بنيْنـا من خيالٍ حـولنـا[1]
ومـشيْـنـا فى طـريـقٍ مُـقـمـرٍ ... تَـثبُ الـفـرحـةُ فيـه قبلنـا
وتـطلعـنـا إلى أنْـجُـمـهِ ... فـتـهـاويْـنَ وأصبـحْـنَ لـنـا
وضحِكْنـا ضحـكَ طفلَيْن معـاً ... وعـدوْنـا فـسبـقْـنـا ظِـلّنـا

* * *

وانتبهْنـا بعدَ مـا زالَ الـرحيقْ ... وأفقْنـا ليت أنّـا لا نُـفـيقْ
يقـظةٌ طـاحتْ بـأحـلام الكـرَى ... وتـولىّ الليـلُ والليـلُ صـديقْ
وإذا الـنـورُ نـذيـرٌ طـالـعٌ ... وإذ الفجْـرُ مـطلٌ كـالحـريقْ
وإذ الـدنـيـا كـما نعْـرفُـهـا ... وإذا الأحبابُ كلٌ فى طـريقْ

* * *

هـاتِ أسْعِدْنى ودعْنى أُسْعِـدُكْ ... قـد دنَـا بعـدَ التّـداني مـوردُكْ
فـأذقْـنِـيـه فـإنِي ذاهـبٌ ... لا غدِى يُرجَى ولا يـرْجِي غدُكْ
وابـلائـى مـن لـيـالٍ الـتى ... قـربتْ حيْـنى وراحتْ تُـبعـدكْ
لا تـدعْـنِي لـليـالِي فـغـداً ... تجرَحُ الفرقـةُ مـا تـأسُو يَـدُكْ

عندما نتأمل الصور الجزئية فى هذه الأبيات مثل:

الحب الذى يرى، المحبون السكارى من كئوس الحب وخمرته، كثرة بناء الأحلام من خيال، خيال حولنا، الطريق المقمر، الفرحة التى تقفز وتثب قبل المحبين، أنجم طريق المحبين سقطت بإرادتها لتصبح ملكًا لهم، الفرحة التى تبعث الضحك مثل الطفل البرىء، الجرى الذى يسبق فيه الظلُّ صاحبه.

الانتباه من سكرة اللقاء لم يحدث إلا بعد أن زال رحيق فم المحبّين، الإفاقة وتمنى عدمها، اليقظة التى تطيح بأحلام النوم، الليل المتولىّ الذاهب، الليل الصديق، النور النذير الطالع، الفجر المطل كأنه الحريق، الأحباب كل فى طريق.

---

(١) وراء الغمام ص ٧٠.

مورد الحبيب العذب الذى دنا بعد البعد، تذوق رضاب الحبيب، الغد الذى لا يرجى له أولها، الشفاء من الليالى التى قربت الموت وأبعدت المحبوب، الفرقة التى تجرح ما تعالجه يد المحب.

إن لغة الشاعر فى هذه الأبيات لا تستعين بسوى (الصورة) ذات الإيحاء الخصب، التى تهب شعره حيوية الدراما.. وتدفق القصّ.. وعذوبة الحكى، فكأنما (لغته التصويرية) لا ترى الكون الإنسانى فى وحدته وكمال علاقته فحسب، بل تعكس أيضاً تناغماً بوحدة الأنواع الأدبية، واستفادة من كل ما تمتاز به سمة كل منها.. لذلك تأتلف -فى الأبيات- موسيقى الشعر بسرد القصة وحركة الدراما.

من هنا يتضح ما تحمله هذه الرموز والمجازات من قدرة تخيلية،تجسد المعنوى وتؤنسن المادى، وتمزج بين عناصر الكون فى وحدة فنية خصبة، تلمح ما به من تناقض وجدل، حيث لا ترى الجمال إلا مقترناً بالزوال. وهذه الصور أيضاً تعكس رؤية الأديب أكثر رهافة، وتجعل لغته متجددة الدلالة، وتؤكد بصفة عامة امتلاك الشاعر لأدوات فنه، ولعناصر تشكيل صوره، كأنما شعره لا يقدم تجربة فنية جديدة لأديب، وإنما إدراكاً متمايزاً للعالم، بلغة متجددة العطاء والدلالة، **فكأنما القصيدة تجديد شامل على أكثر من مستوى تصويرى وتعبيرى.**

لكننا.. لن ندرس مبحث الصورة فى شعر ناجى.. على هذا النحو الوصفى العام، وإنما سنحاول أن نعالج ما يبدو من (ثوابت) لافتة فى قاموسه الشعرى، ومعجمه التصويرى، وسوف نركز على النغمات (themes) المطردة فى ديوانه كله، لنرى كيف **تجمع الصورة المفردة الواحدة.. دلالة رمزية متسقة.. وتشكل مجموعة من (عناقيد الصور) ذات النسق الفكرى والفنى المتناغم.** وبذلك نستطيع - بعد رصد وتحليل هذه الألفاظ الرامزة.. وتلك الكلمات المصورة - أن نصل إلى ما يربطها من علاقة برؤية الشاعر الفنية وموقفه الفكرى.

ويبدو لمن ينعم النظر فى ديوان ناجى، أن كلمات: الغرق - الطفل - الفؤاد - الفراشة والنور، تكاد تطرد بشكل مقصود وإرادة فنية واعية، منذ بدء شعره إلى منتهاه، بحيث يمكن أن تكون (نغمات) فنية رئيسية.. و(وحدات) رمزية لها دلالتها المتسقة طوال تجربة الشاعر الفنية كلها. إن هذه الصور المطردة كانت تلحّ على مصادر الخيال عند ناجى، لأنها ترتبط - بقوة - بموقفه الفكرى.. ورؤيته الشعرية. وعلى هذا يتضافر الشكل والمضمون، وتتسق الأداة مع الموقف بطريقة واضحة فى شعر ناجى.

وسوف نتحدث عن هذه الوحدات الرمزية أو الحقول الدلالية بشكل تحليلى إحصائى، وندرس كلاً منها على حدة، عبر دواوينه: وراء الغمام (١)، وليالى القاهرة (٢)، وفى معبد الليل (٣)، والطائر الجريح (٤).

* * *

الغـرق

إن أهم إنجازات الشعر الحديث نجدها فى الاهتمام باللغة والبحث عن الطاقة الكامنة فى الكلمة.. لذلك يقول «أراجون» فى مقدمة ديوانه «عيون إلزا» (١٩٤٢) إن الشعر لا يوجد إلا بفضل الخلق الجديد المستمر للغة، وذلك بتحطيم النسق اللغوى وتكسير قواعده وتغيير ترتيبه المعتاد فى الكلام.

والشاعر «ييتس» يقول «ليس لى لغة، كل ما أملكه مجموعة من الصور والتشبيهات والرموز».

وفى قصيدة «إليوت» المشهورة «أربعاء الرماد» نجد هذا البيت الغريب: «لغة بلا كلمة... وكلمة بلا لغة».

و «سان جون بيرس» يتحدث عن التركيب اللغوى لديه فيشبهه بالبرق والصاعقة[١].

هكذا تتركز فى لغة الشعر الحديث أهم طاقاته الفكرية وإيحاءاته الفنية وقدراته التخيلية.. والناقد «رايموند شابمان» فى حديثه عن «الكلمات والمعانى» (Words and Meaning)[٢] يؤكد أن الكلمات تتبادل معانى جديدة يحددها السياق ويغيرها الاستعمال، سواء أكانت هذه الكلمات متصلة بدلالة رمزية أو مادية أو معنوية أو نفسية، فإن تواتر استخدام الشاعر لها فى القصيدة، يدل على حرصه على إثارة أو استدعاء حقيقة ما تتصل بفكره وفنه. وإصرار ناجى على استخدام مجموعة من الألفاظ يكررها دائما - فى حقل دلالى واحد - تؤكد ما سبق أن ذكرناه من أن هذه الرموز أو الوَحدات الدلالية، تعكس بعض عناصر إدراكه الفلسفى للكون، وتشكل السمة الجمالية الغالبة لبنية الشعر عنده.

ومن الرموز التى يستخدمها ناجى باطراد فى شعره - صورة (الغرق..) وليس الحرق، فى الدلالة على أن الحب قد أهلكه.. وكاد يقضى عليه.

ويبدو من سياق موقف الشاعر الفنى أنه كان يتصور «الحب نهرًا» يقصده الظامئون من «هجير الحياة»، لذلك يناجى الشاعر نهر الحب بقوله:

يـا نهرُ روّيتَ كـل ظـامِى　　فـراحَ ريّـانَ إنْ يَـذُقْ
فـكنْ رحـيـما عـلى أُوَامـى　　فـلى فـمٌ بـاتَ يحـتـرقْ[٣]

---

(١) عبد الغفار مكاوى: ثورة الشعر الحديث.
ط المؤسسة المصرية (١٩٧٢) جـ ١ ص ٢٤٣.

(٢) Raymod Chapman: Linguistics and Literature. p. 58

(٣) وراء الغمام ص ٨٥ (الأوام: حرارة العطش).

ويؤكد الشاعر العلاقة بين العطش المادى والعطش العاطفى فيذكر:

كيف السبيلُ إلى شِفاءِ صبابةٍ ... الدهرُ أجمعُ ما يبلُّ صداها[١]

كما يذكر أيضا فى نفس السياق:

أشْتهى ضمَّك حتى أشْتَفِى ... فكأنى ظامئٌ آخذُ ثارى

غَير أنى كلما امتدتْ يدى ... لعناقٍ خِفْتُ أن تؤذيك نَارى[٢]

هناك إذن علاقة فكرية - فى مخيلة الشاعر - تربط بين الحب والماء فكلاهما واهب الحياة، لذلك يؤكد ناجى صلة الحب والحبيبة بالمياه:

واهًا لعينيك كالنبعِ الجميلِ صفا ... وسالَ مُؤْتَلِقَ الأمواجِ مُنْسجِما[٣]

كما تكون عين الحبيب - فى شعره.. أحيانًا - «زورق يسبح فى موجة عطر»:

فى عبابٍ غامضٍ التيارِ يجرِى ... واصلًا ما بينْ عينيكِ وعُمْرى[٤]

لكن الماء كما يروى يُشرق، وكما يُحيِى يُغرق، أى أن الشاعر وهو يتوقف عند (الصورة الفنية) باعتبارها (موازاة رمزية) لفكرة معنوية يلمحُ الفكرة فى جدلها، والصورة فى تناقضها. وناجى يلمح الجانب السلبى المهلك للمياه والبحر.. ويلح عليه أكثر من إلحاحه على الجانب الإيجابى المسعد المروى للظمأ. وسوف نذكر أولا.. التراكيب التى تدل على (صورة الغرق) كما جاءت فى سياقها اللغوى فى شعره: سواء أكان ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر، وسواء أكان المعنى حقيقيا.. أو مجازيًا، وسواء أكان السياق يتصل بالحب أو بغيره.

وسوف نعرض لعنقود الصور المشكل لهذا الرمز - حسب تسلسله فى ديوانه:

١ - قلْ للبخيل إذا ماعزّ مشرعُه ... ياما نعَ الماءِ عنّى كيفَ تَمْنَعُهُ

أغرَّ حُسنَك أنّ الخلدَ جدوَلُه ... وأنه من غريب السِّحر منبعُه

١ / ٨٩

٢ - أرى الآبادَ تغمُرنى كبحرٍ ... سحيقِ الغورِ مجهُولِ القرار

ويأتمرُ الظلامُ علىّ حتىّ ... كأنى هابطٌ أعماقَ غار

١ / ١٤٢

٣ - ويدٍ تمتدُّ تحوِى كيدٍ ... من خلال الموج مُدت لغريق

٢ / ٤٧

٤ - أين شطُّ الرجاءِ يا عُبابَ الهمومْ

٢ / ٧٧

---

(١) وراء الغمام ص ١١٦.

(٢) وراء الغمام ص ١٥٣ (ثارى: ثأرى).

(٣) ليالى القاهرة - ص ٢٣٨.

(٤) ليالى القاهرة ص ٢٧٢.

٥ - أنا ظمآنُ لم يلمعْ سرابٌ   على الصحراء إلا خِلتُ ماء
٢ / ٨٠

٦ - لجةٌ بعد لجةٍ كلما صارعَ   رُدتْ له أمانِيه غَرْقَى
٢ / ٩٢

٧ - قد بعُدَ الشاطئُ المرجّى   والموجُ لا يرحمُ الغرِيقْ
٢ / ١٠٠

٨ - مستسلمًا للموج يغمرُنى
٢ / ١١١

٩ - أدرِكى زوْرقِى فقد عبثَ   اليمُّ به والعواصفُ الهوْجاءُ
٢ / ١١٩

١٠ - أنقذنِى البحرُ غير أنّى   غريقُ فضلٍ بلا قرارْ
٢ / ٢١٥

١١ - كم ظمئٍ بظمئ يرتوى   وغريقٍ مُستعينٍ بغريقْ
٢ / ٦٧٢

١٢ - ماترى فيه غريقًا ذاشحُوبٍ   يتلاشى فى خضمٍّ القدرْ
٢ / ٢٧٠

١٣ - إنما الدنيا عبابٌ ضمّنا   وشطوطٌ من حُظوظٍ فرّقتْنا
ولقد أطفُو عليه قلِقا   غارقًا فى لحظة قد جمعتْنا
٢ / ٢٧٧

١٤ - لنغرقْ فى دخانِ   الجسم أشجانًا وحرمانا
٣ / ٣٢

١٥ - هو رَوحى الذى يحاكيكَ   يابحرُ ويخشى قلبى الجزوعُ أذاكا
٣ / ٨٨

١٦ - أى جيشيْكِ مُغْرِقى ليلَ الطّاغِى   أم الشوقُ وحدَه وهو عارمٌ؟
٤ / ٤٨

١٧ - شفتاكِ فى لجّ الخواطرِ لاحتَا   كالشاطئيْن وراءَ لجٍّ ثائرِ
٤ / ٤١

١٨ - إسعادُ ملهوفٍ ونجْدةُ غارقٍ
٤ / ٤١

١٩ - فإذا حبُّكِ يطغى مُزْبِدًا   كدفُوقِ السّيْل طُغيانَ الجنونْ
٤ / ٤٩

٢٠ - يكافحُ الأمواج .... ٤ / ٨٢

٢١ - تـاجـكِ فى النـور غـريقْ ٤ / ٨٣

٢٢ - وتـلك أحـلامُ الـسـنينْ يحملهـا التيـارُ فـوقَ النهـر ٤ / ١٧٨

هذه أهمُّ الاستعمالات المختلفة لمعنى (الغرق) سواء أجاءت الصورة بطريق مباشر أوغيره.. وسواء أكان الاستخدام فى مجال العاطفة أو الفكر.. فى سياق الحب أو غيره.. فى مناسبة الإنقاذ أو الغرق.. الارتواء أو الظمأ.

واستقرار هذه (النغمة) المتخيلة واطرادها الرمزى فى ديوان الشاعر كله، لها دلالة على مستوى الفكر وأخرى على مستوى الفن:

أما دلالتها الفكرية: فيوحى بها السياق الذى وظف المعنى للتعبير عنه، ذلك أن الشاعر عندما تصور الحب فى البداية (نهرا)، فإن هذا النهر لم يبل صداه ولم يرو ظمأه، وإنما عاش عمره - فى شعره - محروما من نعمة الحب وسعادة الوصل، لذلك كان الغرق (رمزا) يتناسب ورقة تكوين الشاعر وتصوّره القدرى للحب.

ولا شك أن فى استخدام المجال الدلالى لمعنى الغرق - وليس الحرق - ليعبّر عما يقاسيه الشاعر من الحب - إيحاء خفيا بأن طبيعة الشاعر كانت أميل إلى الطيبة والبساطة والرقة والهدوء، كما وضح ذلك من خلال الحديث عن الصوت الأول فى شعره.

أما الدلالة الفنية: فتأتى من كون الشاعر.. قد ألحت على مخيلته - بشكل مطّرد - مجموعة من الصور الرمزية ذات الإيحاء الفنى الخاص يوظفها دائما للتعبير عن فكرة معينة. وهذا يعكس اتساق عالم المخيلة فى نفس الشاعر.. وأن له بالتالى (لغته الفنية الخاصة) المعبرة عن مشاعره وأحاسيسه، من هنا يكتسب رمز (الغرق) دلالة مجازية خاصة، لا يفسرها استخدام القاموس اللغوى - قدر ما يفسرها (المعجم التصويرى) الخاص بناجى من خلال ديوانه.

شىء آخر يتصل بهذا الرمز الفنى، وهو (تنوع طرائق التعبير البلاغى) عنه، ومن يرجع إلى الأبيات يجده يستعمل المعنى الحقيقى، كما يستخدم الاستعارة والتشبيه والكناية... فى التعبير عن هذا الرمز الفنى الخاص به، ويحمله نفس الدلالة. وهذا التنوع فى استخدام الأساليب البلاغية فى التعبير عنه، يؤكد من زاوية أخرى مدى خصوبة المخيلة عند ناجى.

أيضًا.. فإن ناجى يستخدم الرمز بوجهيه: الإيجابى والسلبى، فالماء عنده ينقذ الظامئ، ويطفئ غلة الصادى، ويروى حرقة المشتاق، وينجد الغريق. وشعره يحمل أيضًا الدلالة المقابلة أو التضاد المعنوى للفكرة (Contrast)، حيث يغرق الأمانى، ولا يرحم الغريق، ويطغى مزيدا بزورق الحب، ويعبث بالحبيب الذى يبدو - غريقًا - من خلال الموج.

وهذا يعنى أن الشاعر وهو يوظف هذا الرمز يستخدمه واعيا بجدله الخلاق وثنائياته المتضادة.

وكما أبصر ناجى الجمال مقترنًا بالزوال، أدرك أيضا دلالات الماء المتضادة بين الإنقاذ والإحياء.. وبين الإغراق والإفناء، وعلى هذا فليس (التقابل) التصويرى - فى ديوان الشاعر (حلية لفظية) إنما هو وعى فكرى بجدل الكون وفلسفة الحياة، ومن هذه الدلالات الفنية العميقة والتفسيرات المتنوعة تأتى قوة الرمز وجمال الصورة.

وفى النهاية فإن إحساس ناجى بـ (مائية) الحب و (بحرية) الحياة كان يقظًا لدرجة أنه كان يرى[1]:

إنما الدنيا عبابٌ ضمّنا وشطوطٌ من حظوظٍ فرّقتْنا
ولقد أطفو عليه قلقًا غارقًا فى لحظةٍ قد جمعتْنا

كما كان يرى أن الظمأ - العطش - معادل للحرمان العاطفى... حيث يقول فى قصيدة «الميعاد»:

إنْ عدتَ أو أخلفتَ لم تعُدِ أنا إلفُ روحِك آخرَ الأبدِ
ظمأٌ على ظمأٍ على ظمأٍ وموارِدٌ كُثْرٌ ولم أرِدِ
مرَّ الظلامُ وأنتَ لى شَجنٌ وأتى النهارُ وأنتَ فى خَلدى
لا يسمعُ البحرُ الغضوبُ إلى شاكٍ ولا يُصْغى إلى أحدِ[2]

من هذا كله يتضح أن صورة البحر.. والماء.. وما يتصل بهما دلالات متنوّعة، كانت تلحّ على مخيلة ناجى بدرجة كبيرة.

* * *

(١) ليالى القاهرة ص ٢٧٧.
(٢) وراء الغمام ص ٦٠، ٦١.

الطفـــل

الطفل صورة أخرى لها صفة الاطراد والتتابع فى قصيد ناجى. وهذه الوحدة الدلالية يستخدمها ناجى محملا إياها دلالات عدة:

الأولى: لتكون رمزًا (للحب) نفسه، فالحبّ كالطفل الوليد ثمرة علاقة بين اثنين، والحب أيضًا كالطفل فى ضرورة استمرار العناية به والرعاية له - رغم رغباته النزقة أحيانا، ومتطلباته العاطفية الجامحة أحيانا أخرى.

الثانية: يوظف نفس الرمز لدلالة أخرى هى (المحب).. أى الشاعر نفسه. وقد يبدو لافتا أن يشبه إنسان نفسه بطفل، أو يتمنى العودة إلى الطفولة «يا من يأخذ عمرى ويعيدُ الطفلَ والجهل القديما». إصرار ناجى على هذه الفكرة وذلك الاسترجاع يدل من ناحية على ربطه لما بين الطفولة والحب من براءة وطهارة، ومن ناحية أخرى يدل على قدر من طيبة النفس وسماحة الخلق، فطر عليهما الشاعر الذى يقول عن نفسه «أنا الذى لم أدر طعم الحسد». وهذا المعنى وتلك الدلالة، لا يتناقضان والإيمان القدرى الذى سبق أن وصفنا به رؤية الشاعر للكون والإنسان، وما يغلب عليه من سذاجة تؤمن بما يأتى به القدر من نعمة أو نقمة.

الثالثة: أن يكون الطفل رمزًا (للحبيب) أو الحبيبة، وهو لا يصفه بهذه الصفة غالبًا إلا فى حالة الرضى عنه والاستجابة له. فكأنما الطفولة هنا أيضا قرين الطهارة والبراءة والطيبة وسهولة التفاهم، أو أن كليهما، المحب والحبيب، يتلمس فى الآخر حاجة الطفل «إلى رحمة أم» - كما يقول ناجى.

هكذا يتحول المحب والحبيب إلى «طفلين معا»، يسيران فى طريق مقمر من النقاوة، تثب الفرحة فيه قبلهما، تعبيرًا عما يعيشان فيه من نعمة الحب وصفاء الود.

الرابعة: أن يكون الطفل رمزًا (لقلب) المحب - الشاعر، ويصبح حينئذ «كالطفل اللّهيف الغيور فى فلكٍ من ضوء ليلى يدور». وأحيانا أخرى يصف الشاعر قلبه بالطفولة حين يطلب منه أن يتعلم الهجر والقسوة والغدر «يا طفلى النوّاح.. آن أن تتعلما».

الخامسة: يرمز الشاعر بصورة الطفل - أحيانا - إلى (عقله)، حين يتهمه بحداثة التجربة، يصدق أضاليل الهوى «بنهى طفل وإحساس صبى».

واستخدام الرمز هنا يختلف عن الاستخدام الأول، ويناقض بعض الدلالات السابقة، أى أن ناجى وهو يستخدم صورة ما، فإنها (لا تجمد) لديه على نغمة واحدة أو دلالة معينة، إنما يتجدد عطاؤها بما يهب فنه قوة متجددة.. ويسم خياله بالحيوية والتدفق الثراء.

وهذه هى (التراكيب) اللغوية – التى وردت فيها صورة الطفل بدلالاتها الحقيقية والمجازية المختلفة، كما أشرنا إليها الآن:

١ – ربيتُه طفلًا بذلتُ له ... ماشاء من خفْضٍ ومن لِينِ
١/ ٢٨

٢ – آه من يأخذُ عُمرى كلَّه ... ويعيدُ الطفلَ والجهلَ القديما
١/ ٦٩

٣ – وضحكنا ضحكَ طفليْن معًا ... وعدونا فسبقنا ظلّنا
١/ ٧٠

٤ – وأنتَ تجاربُ الأمسِ ... وأنت براءةُ الطفلِ
١/ ٤٧

٥ – أغفيتَ فى كنفى وفى ظلِ الكرى ... كالطفل فى أمنٍ من الأوجاع
١/ ١٥٦

٦ – عاودتنى طفولتى فيكَ حتّى ... خِلتُ أنى ماجتزتُ يومَ عذابِ
١/ ١٦٢

٧ – وافرحتى بك فرحةُ الطفلِ الذى ... يلهُو ويخْلُق كلَّ يومٍ عيدًا
١/ ١٧٨

٨ – أقولُ وقد وسّدتُه راحتى كما ... توسّد طفلٌ متعبٌ راحةَ المهد
٢/ ١١

٩ – أرمى الطريقَ بناظرى رجلٍ ... وأنا لها طفلٌ أضاحكها
٢/ ٤٠

١٠ – كنتَ تدعونى طفلًا كلما ... ثارَ حبِّى وتندتْ مُقلِى
٢/ ٥٩

١١ – ولك الحقُّ لقد عاشَ الهوى ... فىّ طفلًا ونما لم يعقلِ
ورأى الطعنةَ إذصوّبتها ... فمشت مجنونةً للمقتل
رمتْ الطفلَ فأدمتْ قلبَه ... وأصابتْ كبرياءَ الرجل
٢/ ٥٩ – ٦٠

١٢ – هدأت رسائل حبها ... كالطفل فى أحلامها
٢/ ٨٦

١٣ – يا طِفلى النوّاحَ ... آن اليومَ أنْ تتعلّما
٢/ ١٠٦

١٤ – فأراكَ تَعبثُ بى كطفل فى السما ... ءِ يصرِّفُ الأقدارَ كيف أرادا
٢/ ١٣٦

١٥ - آه كم أغدُو صغيرًا حـاجتى   لـك كالـطفـلِ إلى رحمـة أمٍّ
٢ / ٢٧٢

١٦ - كيف صدّقْنا أضاليلَ الهـوى   بنُهى طـفـلٍ وإحسـاسِ صبى
٤ / ١١

١٧ - كـأنّ طـفـلًا خـائـفًـا   فى أضْلعـى حـلَّ الحُـبَـى
٤ / ٨٢

١٨ - وكـأننى طفلٌ بهـا وخواطـرى   أرجـوحـةٌ فى لُجُّهـا المتـلاطم
٤ / ١٠٤

١٩ - فكـأن طفـلَ الـفجـرِ نـا   مَ عـلى وسـادةِ جـدْولِ
٤ / ١٥٤

٢٠ - ذلـك الطفـلُ اللهيفُ الغيـورْ   فى فلكٍ من ضـوء ليـلى يـدور
٤ / ١٩١

* * *

الفـؤاد

يكثر ناجى أيضاً من ذكر لفظة «الفؤاد» بديلاً عن كلمة القلب. ويستخدمها على أساس «التشخيص» (Personification). وهو إذ يستخدم الكلمة على هذا النحو المجازى فى التصوير، نلاحظ أنه يشخص الفؤاد عندما يخاطبه دائماً، كأنما هناك (انفصال) كامل بينهما، حتى فى حالة نسبة الفؤاد إليه، موغلاً فى التجريد والتجسيد، كأنما الفؤاد (شخص) مستقل لا تربطه به صلة.

وحين نحاول تفسير هذه القضية فنياً سوف نجد أن الشاعر باعتبار كونه طبيباً، لم يستخدم كلمة «القلب» إلا فى النادر القليل جداً من شعره، فالقلب - عند الطبيب - عضو مادى، له وظيفة بيولوجية، بينما الشاعر هنا - وليس الطبيب - يريد أن يهرب من المادة إلى الروح ومن الواقع إلى المثال.. أى أن استخدام كلمة الفؤاد بديلاً عن كلمة القلب - على هذه الصورة المجازية المتسقة فى شعره - تدل من ناحية على مثاليته الفكرية التى تتلاءم وطبيعته الرومانسية الحالمة، ومن ناحية أخرى تدل على أن فلسفته القدرية تجعله يخاطب الفؤاد (مشخصاً) له، كأنما هو - أى الشاعر - غير مسئول عما حدث له من آلام عاطفية ساقها القدر إليه، ولا يستطيع أن يخففها عنه.

واطراد تلك النغمة - على هذا النحو التصويرى وذلك التشكيل الجمالى - يؤكد اتساق مخيلة الشاعر، وكيف أن له قاموسه التصويرى الخاص، الذى ينطلق أساساً من موقفه الفكرى ورؤيته الفنية[1].

والتراكيب الشعرية التى ورد فيها ذلك «التشخيص الفنى» للفؤاد - سواء أكان فؤاد المحب أم الحبيب، وعلى ندرة تدل على «أفئدة الحساد» - هى:

---

(١) على الرغم من أن صورة «الفؤاد» بناء على التفسير الرمزى تعد جديدة الدلالة فى شعر ناجى، حيث يحملها معانى تتسق مع بنية تجربته الفنية. واستخدامه المطرد للغة فيها. لكن هذا لا ينفى أن شعراء العربية القدماء منذ العصر الجاهلى قد مالوا أيضاً إلى استخدام كلمة الفؤاد بدلا من القلب.. تأسيساً على العلاقة المعنوية والاشتقاقية بين القلب والتقلب.. أى التحول فى مجال الرأى أو العاطفة، بالإضافة إلى أن لفظة «القلب» لها دلالة مادية حقيقية، بينما «الفؤاد» كلمة ذات دلالة معنوية مجردة إلى حد كبير.

وقد وردت كلمة الفؤاد فى معلقة زهير بن أبى سلمى:

لسان الفتى نصف ونصف فؤاده ... فلم يبق إلا صورة اللحم والدم

كما وردت أيضاً فى الشاهد النحوى المشهور:

إن الكلام لفى الفؤاد وإنما ... جعل اللسان على الفؤاد دليلا

كما وردت فى شعر أبى تمام الطائى:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ... ما الحب إلا للحبيب الأول

١ - أشـــربُ مــن روعـــةِ الســـاء شعـــراً وأسقـى الفـؤادَ وحـيْـا
٧٩/١

٢ - يرى صورةَ الجرحْ طيّ الفؤا دِ مــا زال مُلْتهبــا ومحــترقــا
٩٨/١

٣ - أريـك مَشيبَ الفـؤادِ الشهيـ ـدِ والشيبُ مـا كلل المفْـرقـا
٩٩/١

٤ - بى مـا تحسُّ وفى فؤادِك ما بى
١٠٠/١

٥ - وفؤادى عــاتٍ كـرَائــعِ هـذا الغـابِ مستكبرٍ على البرحـاء
١٦٠/١

٦ - فإذا تداركه النهارُ طوى المدا معَ فى الفؤادِ وظُنّ فى السُّعداءِ
٢٢٠/١

٧ - ضحكتْ لظلينا وقـد عجبتْ ممـا يخـالُ فـؤادُ مـذعـور
٣٩/٢

٨ - يـا فـؤادِى رحمَ اللّهُ الهـوى كـان صرحـاً من خيالٍ فهوَى
٤٥/٢

٩ - والوعودُ التى وعـدتَ فؤادى لا أرانى أعـيشُ حـتى تُـؤدّى
٦٩/٢

١٠ - نـداؤك يـا فؤادُ كفى نـداءْ
٨٠/٢

١١ - فؤادِى قـلْ لها لّمـا افترقْنـا
٨١/٢

١٢ - تـلاشتْ قـوّتى وغـدا فؤادى كـأن خفـوقَـه خلجـاتُ نـزْعِ
٩١/٢

١٣ - وطـنـيــةٌ مـلءُ الـفـؤادِ ...
١٦٤/٢

١٤ - عصىٌّ القوافِى سار نحوَك مسرِعاً ولبّـاك من أقصَى الفؤاد وأذْعَنـا
٢٠٤/٢

١٥ - أعيذُ لك الذى يطوِى فؤادِى وفخـراً أن أعيـدَ وأن أقـولا
٢١٠/٢

١٦ - قد أودعتْ فى فؤاد اثنين كلٌّ هوى
٢٣٩/٢

١٧ - يا فؤادِى ما ترى هذَا الغروبْ
٢٧٠/٢

١٨ - يا فؤادِى قاتـلَ اللّهُ الضجرْ
٢٧١/٢

١٩ - ما الذى صبّكِ صباً فى الفؤاد
٢٧٧/٢

٢٠ - يا فؤادِى العمرُ سِفرٌ وانْطوى
٢٨١/٢

٢١ - لمن الصمتُ والفؤادُ المشـرّدُ؟
٣٣/٣

٢٢ - وفـؤادِى يحـومُ بـالـنـار ٧/٤

٢٣ - بـاكِى الفؤادِ مشـرّدَ الأمـلِ ٢٨/٤

٢٤ - لا تقلْ لى ذاك نجمٌ قد خبا يـا فـؤادى كـلُّ شـىءٍ ذهـبـا ٤٨/٤

٢٥ - يـا فؤادِى انـظرْ وفكّـرْ وأَفقْ أىُّ قيـدٍ لـك بـالأحبـابِ بـاقِ ٥٧/٤

٢٦ - أمهـلْ فؤادِى سـاعـةً ريْثـما أخلعُ عن عينى قنـاعَ الخيـال ٧١/٤

٢٧ - وقاسَمتْنى الهوىَ حتى إذا رحلتْ ألقتْ فؤادى بضنْكٍ غيرِ مُقتسمِ ١٣٦/٤

٢٨ - لا شىءَ إلا أن ذُكرتَ فهزّنى طربٌ وباتَ عـلى الحنينِ فؤادى ١٥١/٤

٢٩ - مَـلَـكـى ومِحْـرابِى وقـد سَ فـؤادى المـتـبـتّـلِ ١٥٣/٤

٣٠ - وأسِفَ القلبُ لكنـزِى الـذى غـصّـبـتْ بـه أفئـدةُ الحَـسَّـدِ ١٩٤/٤

* * *

الفراشة.. و.. نار النور

صورة فنية أخرى تلحُّ عليها مخيلة ناجي، وتوفر لها من عناصر التشكيل ووحدات الدلالة، ما يوحي بأن الصورة يتداخل في إبداعها عنده مدركات متنوعة، منها المرئى المشاهد، والمعنوى المفهوم. والصورة على هذا النحو المعقّد فى التشكيل، من عمق الدلالة وقوة الإيحاء، بحيث تلخص المضمون الفكرى لبنية الشعر عند ناجى، وتؤكد رؤيته الجمالية للحب، الذى عاش له كل تجربته الفنية فى ديوانه.

هذه الصورة (المركبة) هى صورة الفراشة والنور.. وهى رمز قد يبدو مألوفاً فى الليل، عندما يظهر نور فى الظلام، ذلك أن من عادة الفراشة أن تنجذب - بالضرورة - نحو النور، كأنها «عابدة للسنا عن كثب»، بيد أن بريق النور لا يخلو من لسعة النار، لذلك سرعان ماتحترق بما انجذبت إليه، وتفنى فيما طافت حوله ورغبت فيه.

والشاعر يوظف هذه الصورة لترمز لتجربته العاطفية: فالفراشة - فى الغالب - ترمز إلى: الشاعر المحترق، والنور الملتهب يرمز - أيضاً - للحبيبة (المنيرة - الحارقة).

وهذا التدرج فى تعميق تشكيل بناء الصورة من الطبيعى المدرك بحاسة البصر (الفراشة والنور)، إلى مستوى أبعد فى التجريد المعنوى والدلالة الفنية (المحب والحبيبة)، يعطى الصورة مزيداً من الحيوية والثراء الفنيين.

والشاعر أحياناً قليلة يقدم الصورة - كاملة - بجميع عناصرها المشكلة لها والمؤلفة لأجزائها، كأنه ينقل الصورة عن واقع طبيعى مشاهد بكل أبعاده، ولكنه - فى الغالب - يستغنى (بطرف) منها ليدل - بالضرورة - على الطرف المقابل المحذوف، لذلك نجد فى كثير من أساليب التركيب اللغوى المعبر، عن هذه الصورة نوعاً من الاختصار لأحد عناصرها، فصار هناك إذن لون من الاقتران الشرطى فى التعبير، بحيث ندرك أن الشاعر إذ يستخدم عنصراً واحداً من عناصر الصورة فهو يقصد الصورة شاملة والدلالة كاملة. مما يدل على أن الفنان فى **استخدامه للمجاز يعى ضرورة التعبير عنه بمنتهى الإيجاز.**

وهذه هى الأنساق اللغوية المختلفة التى وردت فيها تلك الصورة بجميع أبعادها.. أو ببعض عناصرها، ورغم ذلك لا تتجزأ فيها الدلالة المتجددة بتنوع السياق على المستويين: الحقيقى والمجازى:

١ - أنكرتْنا وهى كانتْ إنْ رأتنا   يضحكُ النورُ إلينا من بعيدْ
٢١/١

٢ – وجفَّ أو ذابَ على نورِها كما يذوبُ الطلُّ بالآسى
٣٣/١

٣ – فقصدتُه عجِلا ولى بصرٌ شبه الفراشةِ يعْشقُ النورا
٤٦/١

٤ – .... والناسُ نحوَ سناك دانُونا
٥٦/١

٥ – كفراشةٍ حامتْ عليكِ وأىُّ قلبٍ لم يحُمْ
٩٤/١

٦ – وخذْ الأنوارَ عنّى ربما أجدُ الرحمة فى جوْفِ الليالى
١٢٥/١

٧ – وبرغمِ ذهنٍ كالفراشةِ حولَ مصباحٍ أضاءْ
١٣٦/١

٨ – أجلْ يعلم الحب أنّى لظاهُ وتدرِى الفراشةُ أنّى اللهبْ
١٨٩/١

٩ – فراشةَ رُوحى تعالِى وثوباً ستلقيْن قلباً إليك يثبْ
إذا ما امتزجْنا احترقْنا معاً ونِلْنا الخلودَ بهذا العَطَبْ
١٩١/١

١٠ – واطلعْ كعهدِك فى الحياة فراشةً غراءَ حائمةً على الأنوار
٢١٠/١

١١ – وما راعَ قلبى منكِ إلافراشةٌ من الدمع حامتْ فوقَ عرشٍ من الورد
١٢/٢

١٢ – وأنا حبٌّ وقلبٌ ودمٌ وفراشٌ حائرٌ منكَ دنا
٥١/٢

١٣ – كأن فراشاً حائراً فى الدُّنا فى نورها أو نارِها يرتمى
١٥٣/٢

١٤ – فراشٌ على مصباح مجدِك حائمٌ وأىُّ فراشٍ من جلالِك مَادنَا
٢٠٥/٢

١٥ – أيها المصباح صرْنا حولَه كفراشٍ حامَ بالنور يَطُوفْ
٢٠٧/٢

١٦ – وأنا منكِ فراشٌ ذائبٌ فى لُجيْن من رقيقِ الضوءِ ذابا
فرِحٌ بالنورِ والنارِ معاً طارَ للقمةِ محبوبا وآبا

آبَ من رحلته محترِقا وهو لا يألوكِ حُباً وعِتابا

٥٢/٤

١٧ - فراشةٌ حائمةٌ على الجمالِ والصِّبا

تعرضتْ فاحترقتْ أغنيةً على الرُّبى

تناثرتْ وبعثرتْ رمادَها ريحُ الصَّبا

٧٩/٤

وقبل أن ننتهى من حديثنا عن هذه الصورة.. **صورة احتراق الفراشة «معادلاً موضوعياً» لاحتراق الشاعر نفسه بالحب**، تشير إلى أن ذلك التفسير لها لا يتعارض مع ما سبق أن ذكرنا عن صورة (الغرق). ذلك أن الشاعر يصل فنياً أو رمزياً إلى معنى الغرق بتعبير مباشر عن نفسه، مما يؤكد علاقته القوية بطبيعته النفسية وموقفه الفكرى.. بينما هو لا يصل إلى صورة الاحتراق إلا بموازاة رمزية أو معادل موضوعى.

على هذا يبقى الغرق... وليس الحرق - أكثر دلالة على فكر ناجى القدرى وطبيعته الإنسانية الطيبة التى يلائمها - على مستوى دلالة التعبير الجمالى عن الرؤية الفكرية - الغرق فى الحب.. بأكثر ما يناسبها الحرق به. ولا شك أيضاً أن الاستخدام الإحصائى للصورتين يؤكد ما نذهب إليه.

* * *

هذه بصفة عامة **أهم الصور ذات العناقيد** فى ديوان ناجى، وإن كان هذا لا ينفى أن هناك صورًا أخرى فى شعره، لم نتوقّف عندها لأنها تأتى بدرجة أقل بالنسبة لمعجم الصور عند ناجى.

ونلاحظ أن هذه الحقول الدلالية.. أو تلك الصور العنقودية مثل: الغرق والطفل والفؤاد والفراشة ونار النور - كل هذه الصور تتسق ومضمون «الصوت الأول» فى شعر ناجى.

وهكذا يلتحم الموقف بالأداة.. والمعنى بالصورة.. بل تلتحم بنية العمل الشعرى - جميعها - فى وحدة فنية متوازية الدلالية فى كل مستويات الإبداع، من حيث المعنى والموسيقى والصورة. وتصبح العملية الإبداعية عملية متكاملة الأجزاء متوحدة الدلالات؛ لأن دلالات الأداة إذا اختلفت عن دلالات الموقف، فلابد أن ثمة خطأ فى المنهج النقدى وقصوراً فى النظرة إلى العمل الفنى.

ونؤكد فى نهاية هذا المبحث - عن الدلالة المجازية «للفظة» من خلال التركيب فى ديوان ناجى - **أنه يقوم على دراسة الصورة الرمزية والمجازية من خلال (السياق) الذى ترد فيه، يستوى فى ذلك أن تكون اللغة موظفة على مستوى الدلالة الحقيقية أو على مستوى الدلالة المجازية، أى أنّ الصورة قد تتشكل من المعنى الأول أو من معنى المعنى.**

هذا ما انتهى إليه بحثنا - من خلال هذه الدراسة التحليلية الإحصائية المفسّرة لعلاقة الصورة بالرؤية، والتى تربط الموقف بالأداة فى بنية الشعر. ووجه (الجدة) فى هذا المنحى أنه يدرس الصورة فى أى مستوى لغوى تتشكل به من حيث الدلالة. وهذا ما ينفى كون الصورة بالضرورة قائمة على أسلوب (المجاز) وحده، وعلى هذا فأنماط الصورة وأنساق التخيل أوسع أوصافًا وأكثر أشكالاً مما عدده البلاغيون التقليديون: القدامى والمحدثون.

يترتب على هذا بالضرورة أن مبحث الخيال أو قضية التصوير - فى الشعر - يجب أن ينظر إليها فى ضوء دلالة اللفظ فى السياق، سواء أكان الأسلوب يقوم على معنى حقيقى أو مجازى فهذا ليس شرطاً، وإنما الشرط الأساسىّ فى هذا كله هو دلالة التعبير، على الصورة.. سواء اتسع لها إهاب البلاغة القديمة أم ضاق عنها.

وهذا قريب مما دعا إليه «ج. و. تورنر» فى حديثه عن.. اللغة والأسلوب والموقف (Language, Style and Situation) فى مستهل دراسته عن «الأسلوبية[1]».

* * *

خلاصة القول:

إن مجموعة الرموز أو الصور السابقة هى أهم ما يلفت النظر بقوة لمن يدرسُ ديوان ناجى. ويمكن أن نحصر عدد مرات استخدام كل «وحدة دلالية» منها على النحو التالى:

الصورة	الفؤاد	الطفل	الغرق	الفراشة والنور
مرات الاستخدام	٣٠	٢٥	٢٢	١٧

ولا نود أن نخرج بدلالة شكلية محضة من حيث أن عدد مرات الاستخدام متقاربة - إلى حدٍ ما - من الناحية العددية خاصة بين صورتى الفؤاد والطفل (٣٠ - ٢٥)، وصورتى الغرق والفراشة (٢٢ - ١٧). قدر ما نريد التأكيد على قوة الخيال (Immagenition). ويقظة اللغة المشخصة (Figurative Language) فى شعر ناجى، وأن هذه الأخيلة تتكرر باطراد فى كل أجزاء ديوانه، وأن دلالات هذه الصور تتسق مع مضامين «الصوت الأول» فى إطار الموقف.

شىء آخر يتصل بخصوبة المخيلة فيما يتعلق بهذه الصور وتلك الرموز، وهو أن ناجى حين يستخدمها لا يقدمها فى سياق (بلاغى) واحد، وإنما ترد فى مجال التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية والتشخيص وأحياناً أخرى فى المعنى الحقيقى.. أى أن وحدة الرمز واطراد

(١) g.W. Turner: Stylistics.
Penguin Books, London, 1973 - P. 7-31.

الصورة لا يفيضان بالضرورة - عند ناجي - إلى تماثل الطرائق اللغوية المعبرة عنها. من هنا تكتسب الصورة تجدداً وحيوية بطرق التشكيل الفنى المتنوعة المعبرة عنها، رغم أنها قد لاتفجأنا أو تدهشنا، لسبق التعرف عليها فى معجم الشاعر التصويرى.

أيضًا فإن هذه الوحدات المجازية المصورة رغم ثرائها الفنى، لا تبعد من حيث الدلالة عن إطار فلسفة الشاعر ومحيط عالمه الإنسانى والفنى.. من هنا تتضافر قوة الدلالة المعنوية مع براعة التشكيل عند ناجى. وكما سبق أن اتحد نبر الإيقاع بنغمة الفكر، يتسق ثراء الخيال مع جمال التركيب فى «البنية» الفنية العامة لشعر ناجى.

إن «بنية» الفن الحقيقى هى التى يتسق فيها الموقف بالأداة والفكر بالفن، بحيث يكونان وجهين متناغمين لعالم واحد، هو عالم الفنان المتفرد - فى إطار المذهب الذى ينتمى إليه. وهذا ما نعتقد أنه ينسحب على شعر ناجى الذى درسناه من حيث الموقف والأداة.

* * *

ملاحـق الكتـاب

نمـاذج شـعرية
المصادر.. والمراجـع
فهـرس الكتـاب

نماذج شعرية

أعتقد أننا لا ندرك معنى الجمال إلا عندما نرى الجميل، ولا نعرف قيمة الفنان إلا إذا تعرفنا مباشرة على فنه، كما أرى أيضًا أن على الناقد – وهو يدرس تراث أديب – مهمة تقريبه من القارئ وربطه به، وكنت أود أن أضيف إلى هذه الدراسة – عن شعر ناجى – مجموعة من قصائده، تعكس تمثيلًا صادقًا له، كما سبق أن فعلت ذلك عند دراستى لشعر أحمد شوقى (١٩٧٢)، لاسيما والأمر يتطلب ذلك مع شعر ناجى، الذى شوه ديوانه حين أخرجه المجلس الأعلى للآداب والفنون (١٩٦٠)، كما أن طبعة بيروت (١٩٧٣) التى اعتمدت عليها كثيرًا، غير متاحة لمعظم قراء ناجى فى وطنه.

وقد آثرت – فى النهاية – أن يظل الكتاب قاصرًا على الدراسة والتحليل، وكان ذلك واضحًا – بقوة – فى ذهنى حين كنت أضع بينى وبين نفسى خطة البحث، بيد أنى عند مراجعة الكتاب – قبل طبعه – وجدت أن هناك بعض القصائد قد أشرت إليها عند الدراسة، وبنيت بعض النتائج عليها خاصة فى الفصلين الثانى والثالث، وقد حرصت على ذكر هذه القصائد لتكون ملاحق للكتاب، وقد أحصيت هذه القصائد فبدت كثيرة.. لذلك اضطررت إلى الاختيار من بينها.. ولم يكن للاختيار من دليل سوى أهمية القصيدة بالنسبة لبعض وقفات الدراسة.

ولا ندعى أن هذه القصائد انتخاب مقصود، بقدر ماهى أدوات معينة لتوضيح بعض ما أزلفنا الإشارة إليه عند الدراسة.

بقيت نقطة أخيرة نود الإشارة إليها قبل قراءة هذه القصائد – أو أى نص أدبى – وهى أنه يجب الوعى بأن النص الأدبى لا يكشف عن دلالاته الفكرية والرمزية، إلا لمن يبذل جهدًا صبورًا فى تذوقه والتيقظ الجمالى معه، إن أصوات النص ومستوياته التعبيرية – غالبًا ما تكون – متعددة ومركبة ومتداخلة.

من هنا ندعو إلى ضرورة اليقظة والإيجابية عند التعامل مع النص الأدبى – الذى يهبك من دلالاته الفكرية والفنية، بقدر ما تهبه من وعيك وانتباهك، فقد «أصبحت السلبية أمرًا مرفوضًا فى الحياة، وبالتالى فى الفن المعبر عنها: إبداعا وتذوقًا[1]».

---

(١) لمزيد من التفصيل: يراجع مقالات بعنوان:
(أ) التذوق الفنى للأدب: طه وادى.
مجلة (الآداب) البيروتية – عدد يوليو ١٩٧٤.
(ب) علاقة الموقف الاجتماعى بالبناء الفنى: طه وادى.
مجلة (الأقلام) العراقية، عدد أيلول (سبتمبر) ١٩٧٥.
وقد نشر الفصلان فى كتاب: جماليات القصيدة المعاصرة.

١ - فى الظــلام

أليلاى ما أبقى الهوى فىَّ من رُشْد ... فرُدِّى على المشتاق مهجتَه رُدِّى

أيُنسى تلاقينا وأنتِ حزينةٌ ... ورأسكِ كابٍ من عياءٍ ومن سُهْدِ؟[1]

أقولُ وقد وسَّدتُه راحتىَ كما ... توسَّدَ طفلٌ متعبٌ راحةَ المهد:

تعالَىْ إلى صدرٍ رحيبٍ، وساعدٍ ... حبيبٍ، وركنٍ فى الهوى غيرِ مُنهدٍّ

بنفسى هذا الشَّعرُ والخصلُ التى ... تهاوتْ على نحرٍ من العاجِ منقد[2]

ترامتْ كما شاءتْ وشاءَ لها الهوى ... تميلُ على خد وتصدِفُ عن خدِ[3]

وتلك الكروم الدانياتُ لقاطفٍ ... بياضُ الأمانى من عناقيدِها الرُّبدِ[4]

فيالِكَ عندى من ظلامٍ مُحبَّبٍ ... تألَّقَ فيه الفرْقُ كالزمنِ الرّغْدِ[5]

ألا كلُّ حسْنٍ فى البريةِ خادمٌ ... لسلطانةِ العينين والجِيدِ والقدّ

وكلُّ جمالٍ فى الوجود حيالَه ... به ذِلةُ الشاكى ومرحمةُ العبد

وماراعَ قلبى منك إلا فراشةٌ ... من الدمع حامتْ فوقَ عرش من الورد

مجنحةٌ صِيغتْ من النور والندى ... ترفُّ على روضٍ وتهفو إلى ورد[6]

بها مثل مابى، يا حبيبى وسّيدى ... من الشجن القتّالِ والظمأ المُردى

لقد أقفرَ المحرابُ من صلواته ... فليس به من شاعرٍ ساهرٍ بعدى

وقفنا وقد حان النوى أىَّ موقفٍ ... نُحاولُ فيه الصبرَ والصبرُ لا يجدى

كأن طيوفَ الرعب (والبينُ موشكٌ ... ومزدحمُ الآلامِ والوجدِ فى حَشْد[7]

ومضطرمُ الأنفاسِ والضيقُ جاثمٌ ... ومشتبكُ النجوى ومعتنق الأيدى)

مواكبُ خُرسٍ فى جَحيمٍ مؤبدٍ ... بغيرِ رجاء فى سلامٍ ولا بَرد

***

فيا أيكةً مدَّ الهوى من ظلالها ... ربيعًا على قلبى وروْضا من السعد

تقلصتِ إلا طيفَ حِبٍ مُحيرِ ... على درجٍ خابى الجوانبِ مسودّ[8]

---

(١) كابي: مطرق.

(٢) منقد: مسبوك، مصاغ.

(٣) هنا تأثر ببيت لأبى فراس الحمدانى:

فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى ... قتيلك. قالت أيهم، فهم كثر؟

تصدف: تبعد. يلاحظ الطباق بين: تميل وتصدف.

(٤) الربد: الممتلئة.

(٥) الظلام: سواد شعر الحبيبة– الفرق: مفرق الشعر. وهنا طباق معنى بين الظلام (الأسود) والمفرق (الأبيض).

(٦) مجنحة: مائلة.

(٧) طيوف الرعب: تشبيه بليغ من إضافة المشبه به إلى المشبه – يلاحظ هنا التوليد والتركيب فى بناء الصورة كما يلاحظ التضمين أو التدوير، حيث يرد خبر كأن بعد أسمها فى بيْت ثالث.

(٨) حب: محبّ – درج : سلم – خابى: الضوء الخابى، أى الضعيف.

تـرددَ واسـتـأنـى لـوعـدٍ ومـوثـقٍ   وأدبرَ مخنوقًا وقد غصَّ بالوعد
وأسلمنى لليل كالقبرِ باردًا   يهبُّ على وجهى به نَفَسُ اللحد(٩)
وأسلمنى للكونِ كالوحشِ راقدًا   تمزّقنى أنيابُه فى الدجى وحدى

* * *

كأن على مصرَ ظلامًا مُعلّقًا   بآخرَ من خابى المقادير مُرْبَدّ(١٠)
ركودٌ وإبهامٌ وصمتٌ ووحشةٌ   وقد لفّها الغيبُ المحجَّبُ فى بُرْد(١١)
أهذا الربيعُ الفخم والجنة التى   أكادُ بها أستافُ رائحةَ الخلد
تصيرُ إذا جُنَّ الظلامُ ولفّها   بجنحٍ من الأحلامِ والصمتِ ممتد؟
مباءةَ خمّارٍ وحانوتَ بائعٍ   شقِىِّ الأمانى يشترى الرزقَ بالسهد(١٢)
وقد وقفَ المصباحُ وقفةَ حارسٍ   رقيبٍ على الأسرار داعٍ إلى الجد
كأن تقياً غارقًا فى عبادة   يصومُ الدجى أو يقطعُ الليل فى الزهد
فيا حارسَ الأخلاقِ فى الحىّ نائمٌ   قضى يومَه فى حومة البؤسِ يستجدى
وسادتُه الأحجارُ والمضجعُ الثرى   ويفترشُ الأفريزَ فى الحرّ والبرد(١٣)
وسيارةٌ تمضى لأمرٍ محجبٍ   محجّبةُ الأستارِ خافيةُ القصد
إلى الهدفِ المجهولِ تنْتهبُ الدُّجى   وتُومِضُ ومضَ البرق يلمعُ عن بُعد
متى ينجلى هذا الضّنَى عن مسالكٍ   مُرّنقةٍ بالجوعِ والصبرِ والكد؟(١٤)
ينقّبُ كلبٌ فى الحطامِ وربما   رعَى الليلَ هرٌّ ساهرٌ وَغفا الجُندى

* * *

أيا مصر مافيك العشيةَ سامرٌ   ولا فيك من مُصْغٍ لشاعرِك الفرد(١٥)
أهاجرتى، طالَ النوى فارحمى الذى   تركتِ بديدَ الشمل مُنتثرَ العِقد(١٦)
فقدتُك فقدانَ الربيعِ وطيبِه   وعدتُ إلى الإعياءِ والسقمِ والوجد
وليس الذى ضيّعتُ فيكِ بهينٍ   ولا أنت فى الغيّابِ هينةَ الفقد
بعينيكِ أستهدِى فكيف تركتنى   بهذا الظلامِ المطبقِ الجهمِ أستهدى؟(١٧)
بوردكِ أستسقى فكيف تركتنى   لهذى الفيافى الصمِّ والكُثبِ الجُرد؟(١٨)
بحبكِ أستشفى فكيف تركتنى   ولم يبق غيرُ العظمِ والروح والجلد؟

(٩) نفس اللحد: رائحة القبر.
(١٠) معلق: دائم – مربد: عابس.
(١١) برد: ثوب (أسود) – بردة : عباءة.
(١٢) مباءة: حظيرة (وهى خبر تصير).
(١٣) الإفريز: الرصيف.
(١٤) الضنى : التعب – مرنقة: معكرة.
(١٥) الفرد: الوحيد.
(١٦) يلاحظ أن أهاجرتى : توازى وتعادل أيا مصر. وهذا مايدل على التداخل بين الحديث عن الحزن الخاص (الحب) والحزن العام (حب الوطن).
(١٧) المطبق : المحيط – الجهم : العابس.
(١٨) الفيافى الصم : الصحارى الجرداء.

وهذى المنايا الحُمر ترقصُ فى دمى ... وهذى المنايا البيض تختال فى فوْدى[١٩]

وكنتِ إذا شـاكيتُ خففتِ محمـلى ... فهان الذى ألقاهُ فى العيش من جَهْد

وكـنت إذا انهار البنـاءُ رفعتِـه ... فلم تكن الأيامُ تقوى عـلى هدىً

وكنت إذا نـاديتُ لبيتِ صـرختى ... فوا أسفا، كم بيننا اليوم من سدّ[٢٠]

سلامٌ عـلى عينيـكِ مـاذا أجنّتـا ... من اللطْفِ والتحْنانِ والعطْفِ والود[٢١]

إذا كان فى لحظيك سيفٌ ومصرع ... فمنك الذى يُحيى ومنك الذى يُردى

إذا جُـرّدا لم يفتكـا عن تعمّـدِ ... وإنْ أُغمدا فالفتك أروعُ فى الغمد

هنيئًـا لقلبى مـاصنعتِ ومـرحبًـا ... وأهلًا به إنْ كان فتْكُكِ عن عمد

فـإنى إذا جُـنّ الـظلامُ وعـادنى ... هواكِ فأبديتُ الذى لم أكن أبدى

ومِلتُ بـرأسى كـابيًـا أو مـواسيـا ... وعندى من الأشجانِ والشوق ماعندى

أقبِّـل فى قلبى مكـانًـا حللتِـه ... وجُرحًا أناجيه على القرب والبُعد[٢٣]

* * *

ويـادارَ منْ أهـوى عليـك تحيـةٌ ... على أكرمِ الذكرىِ على أشرفِ العهدِ

عـلى الأمسيات السـاحرات ومجلسٍ ... كـريمِ الهوى عفّ المـآربِ والقصد

تنـادْمنـا فيـهِ تبـاريـحَ معشـرٍ ... على الدمِ والأشواكِ سارُوا إلى الخلد[٢٤]

دُموعٌ يذوبُ الصخر منها فإنْ مضوْا ... فقد نقشوا الأسماءَ فى الحجرِ الصَّلد

ومـاذا عليهم إنْ بكـوا أو تعـذّبـوا ... فإن دموعَ البُؤسِ من ثمنِ المجد

* * *

(١٩) المنايا الحمر: ارتفاع نسبة كرات الدم الحمراء على البيضاء يعنى خطورة حالة المرضى، وهنا مقابلة بين المنايا الحمراء والمنايا البيضاء (الشيب) - فودى: جوانب الشعر (السوالف) لأن الشيب يظهر فيها قبل غيرها.

(٢٠) ناديت: استغثت.

(٢١) أجنتا : أخفتا.

(٢٣) أقبل: جواب شرط لإذا فى البيت قبل السابق (يلاحظ أن التدوير فى المبنى والمعنى والتصوير).

(٢٤) تنادمنا : تذكرنا - تباريح : آلام - الخلد : الجنة.

تعليق مختصر على قصيدة «فى الظلام»

تزاوج هذه القصيدة بين سمات التقليد والتجديد، وتجمع بين خصائص الإحياء والرومانسية فى علاقة تركيبية متآلفة:

فمن ناحية الموسيقى تقوم على بحر واحد (الطويل) وقافية واحدة، وهذا البحر يلتزم بنفس القافية، التى شكلّ عليها الشعراء كثيرًا فى القديم والحديث.

ويمتد الأثر الإحيائى إلى (لغة القصيدة)، حيث يوّظف الشاعر بعض مفردات غير متداولة مثل: كابى - خابى - الربد - البرية - حانوت - الإفريز - الكُتب الجرد - الغمد - تباريح - الحجر الصّلد - الفيافى الصّم.

وقد وردت فى القصيدة أيضًا بعض المعانى التقليدية التى نجد لها تداولاً من قبل فى التراث الشعرى: كأن يكنى عن الحبيبة باسم ليلى، نحر من العاج أو الرخام، سلطانة العينين والجيد والقدّ، الشجن القتّال والظمأ المردي، يغصّ الحبيب بالوعد كما يغص بالماء شاربه، الغيب الذى يلبس بردًا، مباءة الخمار وحانوت البائع، سامر الحى، صرخة المنادى ودعوة المستغيث، عيْن الحبيبة التى تشبه السيف.. وقد ورد هذا المعنى كثيرًا فى الشعر القديم:

كـلُّ السيوف قـواطـعٌ إنْ جُـرِّدتْ   وحُسـامُ لحـظِك قـاطـعٌ فى غِمـدِه

أما من حيث (الصورة) فإن القصيدة تزاوج بين الصور المفردة ذات المصدر الواحد والدلالة المحددة بشكل يقرّبها من الصياغة التقليدية، ومن التشكيل البلاغى المألوف فى التشبيه والاستعارة والكناية:

فمن أمثلة التشبيه قوله: الفرق كالزمن ، الليل كالقبر، كأن طيوف الرعب.. مواكب خرس، الكون كالوحش، لحظك سيف، فقدتك فقدان الربيع.

ومن أمثلة الاستعارة: الشجن القتال، الظمأ المردى، مزدحم الآمال، ظلام معلّق، غارق فى عبادة، دموع البؤس.

ومن الكناية قوله فى القصيدة: صدر رحيب - سلطانة العينين والجيد والقد - أقفر المحراب من صلواته- انهار البناء - لبّيت صرختى - بديد الشمل - منتثر العقد.

وهذا التشكيل البسيط للصورة - على نحو يقرّبها إلى ماهو مألوف فى التراث الشعرى القديم - ضرورة تفرضها استمرارية اللغة، وبالتالى تواصل بعض سماتها البلاغية، بيد أن وضوح أثر التراث فى الصور ذات البناء البسيط والعلاقات المفردة عند ناجى لا ينفى وجود صور مركبة، تمثل نسقًا من التخيل أقرب إلى أن يشكل لوحة فنية ذات خطوط متداخلة، مثل: صورة خصل الشعر التى تتهاوى على نحر من العاج، ترتمى كما شاءت وشاء لها

الهوى، حيث تميل على خد وتعزف عن آخر، وهذا الشعر رغم سواده إلا أنه ظلامٌ محبب يتألق فيه الفرق مثل الزمن السعيد.

صورة أخرى تمثل النسق الجديد للصورة فى شعر ناجى - هنا - هى صورة فراشة صيغتْ من الدمع وحامتْ فوق عرش من الورد (الخدود) وهى مائلة سائلة، تكونتْ من النور والندى، ترف على حديقة (الرموش) وتهفو إلى منهل عذب (الفم).. وهذه الفراشة السائلة (الدموع) بها مثل ما بالشاعر من الحزن القاتل والعطش المهلك.

وهذا النسق المشكل للصورة بعناصره المركّبة ودلالاته المتجددة... بحيث تعدّ إبداعا خاصًا بصاحبها، بدرجة يصحُّ معها قول الفكرة الشائعة «إنها من بنات أفكاره». ولاشك أن مبحث الصورة عند الرومانسيين - وناجى واحد منهم - يعدّ من أهم الزوايا الجديرة بالبحث عندهم، فقد حقق كل شاعر إنجازات واسعة فى مجال الخيال، وخلق صورًا خاصة به مستمدة من رؤيته المتفردة.. بدرجة تحسّ معها أن (الصورة التى يشكلها الرومانسى يكادُ يخلقها خلقًا جديدًا). لأن عناصرها فى الواقع بعيدة وغير منتظمة، وعلى هذا فإن الصورة عند كل شاعر رومانسى اكتشاف خاص به وحده.

هكذا زاوج ناجى فى هذه القصيدة - بل فى مجمل تجربته الشعرية - بين الإحيائية والرومانسية. والحق أنه ليس هناك (جديد بلا قديم)، فالمجدد - مهما أبدع - لا يستطيع أن يبعد كثيرًا عن الإطار العام لبلاغة اللغة، حتى وإن جدد فى كثير من خصائصها وعناصرها.

آخر مايلفت النظر فى هذه القصيدة، وكان ينبغى أن يكون الأول هو العنوان (فى الظلام).. ومعروف أن ظاهرة كتابة عنوان للقصيدة سمة جديدة فى الشعر العربى، لم تكد تظهر قبل المدرسة الرومانسية فى الشعر.. مع بدايات القرن العشرين. وهذا العنوان له دلالات عدّة:

فهل الظلام هنا يشير إلى ظلام الليل الحقيقى.. أم سواد شعر الحبيبة أم الظلام الذى كان يلفّ الوطن أثناء الحرب العالمية الثانية، وهى نفس الفترة التى كتبت فيها القصيدة.. أم الظلام الذى يجيش فى نفس الشاعر المغترب.. أم الظلام الذين يكتنف حياة البشر فى ظل الحرب.. كما يرى الشاعر؟ بالطبع.. ليس من السهل تحديد أن هناك دلالة مادون غيرها. فكل هذه المعانى السابقة واردة.. يُوحى بها الإطار العام لبنية القصيدة، بل ربما سمح بمعانى أكثر.. وعلى هذا يصبح من الصعب أن نحدّ من ضفاف العالم الشعرى، لأن الثراء فى التفسير أمر يحسب للشاعر وليس عليه.

ويؤدى هذا الثراء فى تفسير العنوان ومضمون القصيدة بالضرورة - بالإضافة إلى ماسبق - إلى أن القصيدة تعكس (الأصوات) الشعرية الثلاثة التى سبق أن فسرّنا بها شعر ناجى.. وعلى هذا يتناسب عمق الموقف الأدبى مع روعة تشكيل أداة الشعر، بالإضافة إلى تحقيق الوحدة الفنية.. أو العضوية - كما نادى بذلك نقاد الرومانسية وحققها شعراؤها.

٢ - الأطلال

«هذه قصة حب عاثر: التقيا وتحابا، ثم انتهت القصة بأنها هى صارت أطلال جسد، وصار هو أطلال روح. وهذه الملحمة تسجل وقائعها كما حدثت».

يا فؤادى رحم الله الهوى كان صرحًا من خيال فهوى[١]
اسقنى واشربْ على أطلالِه وارو عنى طالما الدمعُ رَوى[٢]
كيف ذاك الحبُّ أمسى خبرًا وحديثًا من أحاديث الجَوى
وبساطًا من ندامى حُلُمٍ هم تواروْا أبدًا وهو انطوى[٣]

* * *

يا رياحًا ليس يهْدا عصفُها نضُبَ الزيتُ ومصْباحى انطفا[٤]
وأنا أقتاتُ من وهمٍ عفا وأفى العمرَ لناسٍ ما وفَى[٥]
كم تقلبتُ على خنجرِه لا الهوى مالَ ولاَ الجفن غفا
وإذا القلبُ على غفرانه كلما غارَ به النصلُ عفا

* * *

يا غرامًا كان منى فى دمى قدرًا كالموت أو فى طعمه
ماقضينا ساعة فى عُرسه وقضينا العمرَ فى مأتمِه[٦]
ما انتزاعى دمعةً من عينه واغتصابى بسمةً من فمه
ليت شعرى أين منه مهربى أين يمضى هاربٌ من دمه؟

* * *

لست أنساكَ وقد أغريتنى بفم عذب المناداة رقيق
ويدٍ تمتدُ نحوى كيدٍ من خلال الموج مُدتْ لغريق
آه يا قِبلةَ أقدامى إذا شكتْ الأقدام أشواكَ الطريق

---

(١) صرحا: بناء شامخا - فهوى: فسقط (لاحظ الجناس والتصريع).
(٢) ارو: احك وُقص (فعل أمر) - روى : سقى.
(٣) البساط: السجادة، وهو دلالة على السعادة حين يفرش والشقاء حين يطوى. وقد ورد بنفس المعنى عند شوقى:
وكلُّ بساط عيشٍ سوف يُطوى وإن طال الزمان به وطابا
ندامى: جمع نديم وهو سمير الشراب - تواروا : اختفوا.
(٤) الزيت : البترول ، والمقصود العطاء واللقاء - المصباح: المقصود به الحب.. لأن المصباح لا يشتعل بدون زيت.
(٥) عفا: زال وانتهى - ناسى: اسم فاعل.
(٦) لاحظ المقابلة الطريفة بين شطرىْ البيت.

وبريقًا يظمأُ السارِى له   أين فى عينيْك ذيَّاك البريق [٧]

* * *

لست أنساكَ وقد أغريْتنى   بالذرَى الشّم فأدمنت الطموحْ [٨]
أنت رُوحٌ فى سمائِى وأنا   لك أعلوُ فكأنى محضُ روح
يا لها من قممٍ كنّا بها   نتلاقى وبسرِّينا نبوح
نستشفُ الغيب من أبراجِها   ونرى الناسَ ظِلالاً فى السفوح

* * *

أنتَ حسنٌ فى ضُحاه لم يزل   وأنا عندى أحزان الطَّفَلْ [٩]
وبقايا الظل من ركبٍ رحلْ   وخيوط النور من نجمٍ أفَل [١٠]
ألمحُ الدنيا بعينىَ سَئِمْ   وأرى حولىَ أشباحَ الملل
راقصاتٍ فوقَ أشلاء الهوى   معولاتٍ فوق أجداث الأمل [١١]

* * *

ذهب العمرُ هباءً فاذْهبى   لم يكن وعدُك إلا شبَحا
صفحةٌ قد ذهب الدهرُ بها   أثبتَ الحبُّ عليها ومَحا [١٢]
انظِرى ضحكى ورقصِى فرحاً   وأنا أحملُ قلبًا ذُبحا
ويرانى الناسُ روحا طائرًا   والجوى يطحنُنى طحن الرحى

* * *

كنتِ تمثالَ خيالى فهوى   المقادير أرادتْ لايدى
ويْحها لم تدرِ ماذا حطمتْ   حطمتْ تاجى وهدَّتْ معبدى
يا حياة اليائس المنفرِد   يا يبابًا مابه من أحد
يا قفارًا لافحاتٍ مابها   من نجىّ.. ياسكون الأبد.. [١٣]

* * *

أين من عيْنى حبيبٌ ساحرٌ   فيه نُبلٌ وجلالٌ وحياءْ [١٤]

---

(٧) البريق: الضوء - السارِى: الذى يمشى ليلا. اسم فاعل من الفعل سرى ذيّاك: اسم إشارة للبعيد والاستفهام للتحسّر والتعجب.
(٨) الذرى: ج ذروة - الشم: ج أشم وشماء = القمم العالية.
(٩) الطفل والطفلة: الطوب الذى حرق بدرجة عالية فصار لونه أزرق.
(١٠) أفل : غاب واختفى.
(١١) أشلاء : ج شلو، جزء - معولات : باكيات ومستبكيات - أحداث : ج جدث ، قبر.
(١٢) يلاحظ المقابلة بين أثبت ومحا.. ولكن التشكيلات البلاغية والبديعية ترد عند ناجى رشيقة رقيقة، غير متكلفة.
(١٣) اليباب والقفر: المكان الخرب - لافحات: حارقات - نجىّ: سمير أو أليف.
(١٤) لاحظ كثرة استخدام الصفة والصفة عند ناجى تقوم كثيرًا بوظيفة الصورة، وقد استخدم ناجى هنا أكثر من عشر صفات تشكل فى النهاية صورة فريدة.

واثقُ الخطوة يمشى مَلَكاً ظالمُ الحسْن شهىُّ الكبرياءْ
عبقُ السِّحْر كأنفاس الربى ساهمُ الطرفِ كأحلام المساء[١٥]
مشرق الطلعةِ فى مَنْطقه لغةُ النور وتعبيرُ السماء

* * *

أين منى مجلسٌ أنتَ به فتنةٌ تمتْ سناءً وسنى[١٦]
وأنا حبٌّ وقلبٌ ودمٌ وفراشٌ حائرٌ منك دنا[١٧]
ومن الشوقِ رسولٌ بيْننا ونديمٌ قدّم الكأس لنا
وسقانا، فانتفضْنا لحظةً لغبارٍ آدمىٍ مسّنا[١٨]

* * *

قد عرْفنا صولةَ الجسم التى تحكُم الحىَّ وتطغى فى دِماه[١٩]
وسمعنا صرخةً فى رَعْدِها سوطُ جلّاد وتعذيبُ إله[٢٠]

أمرتْنا فعصْينا أمرها وأبينا الذلَّ أنْ يغشى الجباه
حكم الطاغى فكنّا فى العُصاه وطُردنا خلفَ أسوارِ الحَياه

* * *

يالمنفييْن ضلّا فى الوعُور دميا بالشوكِ فيها والصخورْ
كلما تقسو الليالى عَرفا روعةَ الآلامِ فى المنفى الطهور
طُردا من ذلك الحلم الكبير للحظوظِ السودِ والليلِ الضرير
يقبسانِ النور من روحيْهما كلما قد ضنّتْ الدنيا بنور[٢١]

* * *

أنتِ قد صيّرتِ أمرى عجبا كثرتْ حولى أطيارُ الرُّبى[٢٢]
فإذا قلتُ لقلبى ساعةً قُمْ نغردْ لسوى ليلى أَبى!
حجبٌ تأبى لعينى مأربا غيرَ عينيك ولا مطْلبا[٢٣]

(١٥) عبق السحر: جميل الرائحة – أنفاس الربى : رائحة الحدائق – ساهم الطرف : ناعس العينين.
(١٦) السناء : الرفعة والمجد – السنى : الضوء.
(١٧) فراش : طائر (فراشة).
(١٨) غبار آدمي : رغبة بشرية.
(١٩) صولة: وثبة (حركة – رغبة) – الحىّ : صفة لموصوف محذوف أى الإنسان الحىّ.
(٢٠) الصرخة : صرخة الرغبة، ونلاحظ أن ناجى يسند الفعل إلى ضمير الجمع حتى لا نعرف من الذى دعا إلى اللذة ومن الذى رفض؟! – إله : إله الرغبة.
(٢١) يقبس : يستلهم ويستمد – ضنت : بخلت.
(٢٢) أطيار الربى : الفتيات الجميلات.
(٢٣) حجب : ج حجاب، ستار – مأرب : مطلب.

أنتِ من أسدلها لا تدّعِى أنى أسدلتُ هذِى الحجبا؟!

* * *

ولكم صاحَ بى اليأسُ انتزعها فيردُّ القدرُ الساخرُ: دعْها
يالها من خطةٍ عمياءَ لو أننى أُبصِرُ شيئا لم أطعها[٢٤]
ولى الويلُ إذا لبيتُها ولى الويلُ إذا لم أتبعها
قد حنتْ رأسى ولوكلُّ القوى تشترى عزةَ نفسى لم أبعها

* * *

ياحبيباً زرتُ يوماً أيكَه طائرَ الشوقِ أغنّى ألمى[٢٥]
لك إبطاءُ المدلِّ المنْعمِ وتجنّى القادرِ المحتكم
وحنينى لك يكوى أعظمى والتوانى جمراتٌ فى دمى[٢٦]
وأنا مرتقبٌ فى موضِعى مرهفُ السمعِ لوقعِ القدم

* * *

قدمٌ تخطو وقلبى مشبهٌ موجةً تخطُو إلىَ شاطِئها
أيها الظالمُ باللهِ إلى كمْ أسفحُ الدمعَ على موطئها
رحمةٌ أنتَ فهل من رحمةٍ لغريبِ الروح أو ظامئها؟
يا شفاءَ الروحِ روحى تشتكى ظلم آسيها إلى بارئها[٢٧]

* * *

أعطنى حرّيتى أطلقْ يدىَّ إننى أعطيتُ ما استبقيتُ شَىَّ
آه من قيدِك أدمى مِعْصمى لم أُبقيه وما أبقى علىَّ؟
ما احتفاظي بعهودٍ لم تصنْها وإلامَ الأسرُ والدنيا لَدىَّ؟
ها أنا جفتْ دموعى فاعفُ عنها إنها قبلَك لم تُبذلْ لحىَّ

* * *

وهبْ الطائرَ عن عُشّك طارا جفْت الغدرانُ والثلجُ أغارا[٢٨]
هذه الدنيا قلوبٌ جمدتْ خبْت الشعلةُ والجمرُ توارى
وإذا ما قبسُ القلب غدا من رمادٍ لا تسلْه كيف صارا[٢٩]

---

(٢٤) خطة : فكرة.
(٢٥) طائر الشوق : حال منصوب.
(٢٦) جمرات: ج جمرة، قطعة النار، والمعنى أن كل ثانية تمرّ عليه فهى مثل الجمرة الحارقة لدمه وعظامه.
(٢٧) آسيها : طبيبها - بارئها : خالقها.
(٢٨) الغدران: ج غدير، جدول الماء - أغار : هجم.
(٢٩) قبس : ضوء ، نور.

لا تسلْ واذكر عذابَ المصطلِي وهو يُذكيهِ فلا يقْبِسُ نارا[٣٠]

* * *

لا رعى اللّهُ مساءً قاسيا قد أراني كلَّ أحلامي سُدَى
وأراني قلبَ من أعبدُه ساخراً من مدمعي سُخْرَ العِدا
ليت شعري أيُّ أحداثٍ جرْت أنزلتْ روحكَ سجناً مُوصدا[٣١]
صدئتْ روحُك في غيْهبها وكذا الأرواحُ يعلوها الصدا[٣٢]

* * *

قد رأيتُ الكونَ قبراً ضيّقا خيمَ اليأسُ عليه والسكوتْ
ورأت عيني أكاذيبَ الهوى واهياتٍ كخيوطِ العنكبوتْ
كنتَ ترثى لي وتدرِي ألمي لو رثَى للدّمع تمثالٌ صموت
عند أقدامِك دنيا تَنتهي وعلى بابك آمالٌ تموت

* * *

كنتَ تدعوني طفلاً كلما ثار حبّي وتندتْ مُقلِي[٣٣]
ولك الحقُّ لقد عاش الهوى فيَّ طفلاً ونما لم يعقلِ
ورأى الطعنةَ إذْ صوّبتها فمشتْ مجنونةً للمقْتَلِ
رمتْ الطفلَ فأدمتْ قلبَه وأصابتْ كبرياءَ الرجلِ

* * *

قلتُ للنفس وقد جُزْنا الوصِيدا عجِّلي لا ينفعُ الحزمُ وئيدا[٣٤]
ودعى الهيكلَ شبَّتْ نارُه تأكلُ الركّعَ فيه والسجودا
يتمنّى لي وفائي عودةً والهوى المجروحُ يأبى أن نعودا
لي نحوَ اللهيبِ الذاكي به لفتةُ العودِ إذا صار وقودا[٣٥]

* * *

لستُ أنسى أبداً ساعةً في العُمُرِ[٣٦]
تحتَ ريحٍ صفّقتْ لارْتقاصِ المطرِ

(٣٠) المصطلى : (اسم فاعل من اصطلى بمعنى تدفأ) طالب الدفء (الحب) - يذكيه : يشعله.
(٣١) السجن الموحد: السجن المغلق شديد الإحكام.
(٣٢) الغيهب : السجن.
(٣٣) تندت مقلى: بكت عيونى - عاش الهوى فيّ طفلا: دلالة على براءة الحبّ وطهارته.
(٣٤) الوصيد: فناء البيت (ويجوز أن يكون السجن) وئيدا: بطيئا - شبت: اشتعلت.
(٣٥) الذاكى: المشتعل - لفتة : ميلة. وقودا: مشتعلا، محترقا.
(٣٦) ابتداء من هذا المقطع يستخدم الشاعر بحر «الرمل» - مجزوءا فى بعض المقاطع التالية.

نوحتْ لـلذِّكْرِ وشكـتْ لـلقـمـر
وإذا مـا طـربتْ عـربدتْ فـى الشَّجر

هـاكَ مـا قـد صبّتْ الـريـحُ بـأذنِ الـشاعِـر
وهى تُغـرى القلبَ إغـراءَ النصيـحِ الفـاجـرِ (٣٧)

أيها الـشاعـرُ تـغـفُـو تـذكرُ الـعـهـدَ وتـصحُـو
وإذا مـا الـتـأمَ جرحٌ جَـدّ بـالتـذكـار جُـرْحُ (٣٨)
فـتـعـلـمْ كـيـف تـنـسـى وتـعـلـمْ كـيـف تمـحـو
أو كـلُّ الحـبِ فى رأيـكَ غفـرانٌ وصفـحٌ؟

* * *

هـاك فـانـظرْ عـددَ الـرمـل قـلوبـاً ونـسـاءْ
فـتـخـيّرْ مـا تـشـاءْ ذهـب الـعـمـرُ هـبـاءْ
ضـل فى الأرض الـذى يـنـشـدُ أبـنـاءَ الـسـماء
أىُّ روحـانـيـةٍ تُـعْـصـرُ مـن طـيـنٍ ومـاء

* * *

أيـهـا الـريـح أجـلْ لكنـها هى حُبّى وتعـلاتِى ويأسِى (٣٩)
هى فى الغيْبِ لـقلبى خُلقتْ أشرقتْ لى قبلَ أن تشرقِ شمسى
وعلى موعـدِهـا أطبقتُ عينى وعـلى تذْكـارِهـا وسدّتُ رأسى

* * *

جُـنّـتْ الـريـحُ ونـادتْـه شـيـاطـينُ الـظلامْ
أخـتـامـاً كـيف يحلو لـك فى الـبـدْء الختـام؟
يـا جـريحـاً أسـلم الجـرحَ حـبـيـبـاً نَـكَـأَهْ
هـو لا يـبـكـى إذا الـنـاعـى بهـذا نَـبّـأَهْ
أيهـا الجبـارُ هـل تُصْـرعُ مـن أجـل امـرأة؟

* * *

يـا لهـا من صيحـةٍ مَـا بعثتْ عنـدَه غـيرَ أليـمِ الـذِّكَـرِ
أرقتْ فى جِنبـه فـاستيقـظتْ كبقـايـا خنجـرٍ مُنكسـرِ
لمـعَ الـنـهـرُ ونـاداه لـه فـمضى منـحـدراً للنهـر (٤٠)

---

(٣٧) يلاحظ ابتداء من هذا المقطع أن الشاعر لن يحافظ على تساوى أبيات المقطع: سواء أكان تاما.. أم مجزوءا.
(٣٨) التأم : شفى من المرض.
(٣٩) الريح : هنا الثورة النفسية فى داخله. - تعلاّتى ويأسى: أملى وألمى.
(٤٠) النهر: هنا المقصود به الموت.

نــاضبَ الـزادِ ومــا من سفرٍ دونَ زادٍ غــيرَ هــذا الســفــر

* * *

يــا حبيبى كــلُّ شيءٍ بقضاءْ مــا بأيْــدينا خُلقنــا تُعســاءْ
ربّمــا تجــمــعُــنــا أقــدارُنــا ذاتَ يومٍ بعد مــاعزَّ اللقاءْ
فــإذا أنــكــرَ خــلٌّ خــلَه وتــلاقــيْنــا لــقــاءَ الغــربــاء
ومــضــى كــلٌّ إلى غــايتــهِ لاتقلْ شئنا، وقلْ لى الحظُّ شاء

* * *

يــامغنى الخُلْدِ ضيّعتَ الــعــمــرَ فى أنــاشيــدَ تُغنّى للبشــرْ(٤١)
ليس فى الأحياء منْ يسمعُنا مــالنا لسنــا نغنّى للحجــرْ؟
لــلجــمادات التى لــيستْ تعي والرميماتِ البوالى فى الحفر(٤٢)
غنّهــا سوف تــراهــا انتفضتْ ترحمُ الشادِى وتبكى للوتر(٤٣)

* * *

يــا نــداءً كــلما أرســلْتُــه رُدَّ مقهــوراً وبــالحظ ارتــطمْ(٤٤)
وهتــافــاً من أغــاريــد المنى عــادَ لى وهــوَ نــواحٌ ونــدمْ
ربَّ تمــثــال جمــالٍ وســنــاً لاح لى والعيشُ شجــوٌ وظلمْ
ارتمى اللحــنُ عليــه جــاثيــاً ليس يدرى أنه حسنٌ أصم(٤٥)

* * *

هــدأ الــليــلُ ولا قــلبَ لــه أيهــا الســاهر يــدْرى حيرتــك
أيهــا الشــاعــرُ خــذْ قيثــارتَــك غنِّ أشجــانــك واسكب دمعتَــكْ
ربَّ لحــنٍ رقصَ النجــمُ لــه وغــزَا السحبَ وبــالنجم فتــك
غنّهِ حتى ترى ستــرَ الــدُّجى طلعَ الفجــرُ عليــه فــانهتــك

* * *

وإذا مــا زهــراتٍ ذُعــرتْ ورأيتَ الرعبَ يغشَى قلبهَا(٤٦)
فــترفقْ واتئــدْ واعــزفْ لهــا من رقيقِ اللحنِ وامسحْ رعْبهَا

---

(٤١) مغنى الخلد: كناية عن الشاعر.

(٤٢) الرميات: ج رميم ووزن فعيل وفعول من الأوزان التى يستوى فيها المؤنث والمذكر - البوالى: ج بالية، والمقصود العظام المتآكلة.

(٤٣) انتفضت : بُعثت، عادت لها الحياة - الشادى : المغنّى.

(٤٤) مقصور: مهزوم - ارتطم : اصطدم.

(٤٥) جاثيا : راكعًا.

(٤٦) ذعرت: أخيفت - الرعب : الخوف - زهرات: ج زهرة.. (امرأة صغيرة).

ربما نامتْ على مهد الأسى   وبكتْ مستصرخاتٍ ربَّها
أيها الشاعرُ كم من زهرةٍ   عُوقبتْ لم تدرِ يوما ذنبها.

* * *

تعليق مختصر على قصيدة «الأطلال»:

تجسّد هذه القصيدة كثيراً من معالم الرؤية الرومانسية فى الشعر، كما تمثل النسق الجديد لبناء القصيدة – عند الرومانسيين عامة.. وناجى خاصة – وأهم ما يميزها:

١ – إن (اللغة) تستخدم بدلالات جديدة غير تلك التى استقرت عليها فى القاموس أو وّظفت بها فى الشعر من قبل. فالأطلال فى القاموس والتراث البقايا المادية لديار المحبوبة، لكنها عند ناجى قد صارت لها دلالات معنوية جديدة.. فهناك أطلال الحب.. وأطلال الروح.. وأطلال الذكرى.. وأطلال الجسد.

ومعظم المفردات عند ناجى تأخذ هذه السمة – سمة التجدّد فى الدلالة والثراء فى المعنى، فعناصر الطبيعة – وما أكثرها فى شعره – توظّف بنفس الطريقة.. فالريح تدل على الثورة النفسية – المصباح يدل على اشتعال الحب أو انطفائه – الأيكة.. دار المحبوبة – أزهار الربى.. الفتيات الحسان – التغريد.. مناجاة الحبيبة – الماء.. عطاء الحب الذى يمنح فيُحيى، أو يمنع فيغرق ويميت... وغير ذلك الكثير.

٢ – هذه السمة، سمة التجدد فى الدلالة بالنسبة للغة الشاعر المصورة، لها علاقة بطبيعة (الخيال) عنده. إن عبقرية ناجى الشعرية – كما تعكسها القصيدة ومجمل الديوان – تأتى من أنه لا يقدم معانى متنوعة أو دلالات موضوعية كثيرة، بل ربما كان العكس هو الصحيح، فتجربة ناجى كلها تدور – فى أغلبها – حول محور واحد، يصور أزمة محب وفىّ منتظر.. إزاء محبوب غادر هاجر. ولكن شاعرية ناجى تتمثل فى القدرة الفائقة على التعبير بصور جديدة وثرية عن موقف واحد مألوف بمعانى وصور غير مألوفة، وهذا ما تعكسه القصيدة.

من هنا تتحد سمات التركيب والأسلوب، ومميزات اللغة والتصوير.. ويصبح ثراء الصورة جزءاً من ثراء اللغة.. والعكس صحيح.

٣ – لم تعد الوحدة فى القصيدة – هنا وعند كثير من الرومانسيين – هى البيت المفرد، وإنما صارت (المقطع) الذى يتكون من بيْتين أو أربعة أبيات متحدة القافية، بيد أن الشاعر بعد ذلك لم يلتزم بوحدة تفعيلات الوزن المستخدم (الرمل) وهى ست تفعيلات من (فاعلاتن).. حيث تجد الشاعر يستخدمه تاماً.. ومجزوءاً.. فى نفس القصيدة.. أكثر من هذا فإنه لا يلتزم بعدد سطور المقطع الأربعة.. وإنما نجد المقطع يتشكل من ثلاثة سطور أو سطرْين فقط.. أى أن الشاعر لم يحافظ على وحدة التفعيلة أو تساوى عدد سطور المقطع.. وهذا التجديد الذى يعد خروجاً

واضحاً.. وكسراً للقاعدة المألوفة فى بناء الشعر (موسيقياً)، اضطر الشاعر إليه ليعبّر على مستوى التركيب اللغوى.. والجرس الموسيقى - بالإضافة إلى الدلالة التصويرية - عن مدى الانكسار والحيرة والسأم وغير ذلك من المعانى، التى توحى بها القصيدة فى إطارها العاطفى الحزين القلق.

من هنا يتضافر الثراء فى الدلالة عند ناجى على كافة المستويات: فى اللغة.. والتصوير.. والموسيقى، وتصبح قضية التجديد - عند شاعر ما - عملية شاملة مركبة تنتظم كل عناصر التجربة الشعرية.

٤ - أخيراً.. فإن هذا التجديد فى موسيقى الشعر سواء فى تنوّع عدد التفاعيل أو سطور المقطع يعدّ إرهاصاً لتطويع الشعر العربى للنسق المعاصر - الشعر الحرّ - السائد اليوم.

* * *

٣ - مصر

أجلْ إنّ ذا يومٌ لمن يفتدِى مصرًا ... فمصرُ هى المحرابُ والجنة الكبرى
حلفنا نُولىّ وجهنا شطرَ حبِّها ... وننفدُ فيه الصبر والجهدَ والعُمرا
نبثُّ بها روحَ الحياة قويةً ... ونقتل فيها الضّنكَ والذلَّ والفقرا
نُحطِّمُ أغلالاً ونمحُو حوائلاً ... ونخلقُ فيها الفكرَ والعمل الحُرَّا
أجلْ إنّ ماءَ النيل قد مرَّ طَعْمُه ... تناوشَهُ الفتّاكُ لم يَدَعُوا شِبرا
فدالتْ به الدنيا وريعتْ حمائمٌ ... مغرِّدةٌ تستقبلُ الخيْرَ والبُشرى
وحامتْ على الأفقِ الحزين كواسرٌ ... إذا ظفرتْ لا ترحمُ الحسنَ والزُّهرا
تحطُّ كما حط العُقابُ من الذُّرى ... وتلتهبُ الأفنانَ والزغب والوكرا
فهلّا وقفتُمْ دونها تمنحُونَها ... أكفًّا كماءِ المُزْن تمطرُها خيرًا

* * *

سلامًا شبابَ النيل فى كل موقفٍ ... على الدهر يُحيى المجدَ أوْ يجلبَ الفخرا
تعالوا نُشيِّد مصنعًا، ربَّ مصنعٍ ... يدرُّ على صنّاعنا المغنمَ الوفرا
تعالوْا نشيِّد ملجأً، ربَّ ملجأٍ ... يضمُّ حُطامَ البؤسِ والأوجهَ الصُّفْرا
تعالوْا لنمحُوا الجهلَ والعللَ التى ... أحاطتْ بنا كالسَّيْل تغمرنا غمرًا
تعالوا فقد حانت أمورٌ عظيمة ... فلا كان منّا غافلٌ يصم العصرا
تعالوْا نقُلْ للصعبِ أهلًا فإننا ... شبابٌ ألفْنا الصعبَ والمطلب الوَعْرا
شبابٌ إذا نامتْ عيونٌ فإننا ... بكرنا بكورَ الطير نستقبلُ الفَجرا
شباب نزلْنا حوْمةَ المجد كلنا ... ومن يَغْتدِ للنصر ينتزِع النَّصرا

* * *

تعليق مختصر:

هذه القصيدة - من بحر الطويل - واحدة من قصائد عدة، كتبها ناجى حول مصر مصورًا فيها مشاعره الفياضة إزاء الوطن. وهى تذكرنا - إلى حدٍ ما - بشعر «الحماسة» فى الأدب العربى القديم. وهذه القصائد تمثّل **«الصوت الثالث»** فى شعر ناجى.

ونهدف من إثبات هذه القصيدة نفى فكرة أن ناجى شاعر الحبّ فحسب، وأنه تجربته تعبّر عن ذاته فقط، وأنه كان غير مدركٍ لكثير من الآلام الاجتماعية والسياسية التى تدور فى واقعه. إن شعر الوطنية أحد المحاور الجزئية الهامة فى ديوان ناجى، وهو فى هذا المجال لا يختلف عن كثير من شعراء الرومانسية فى الشعر العربى الحديث، إن لم يتميز عن بعضهم بهذه الأشعار الوطنية الصادقة.. الموجودة فى ديوانه..!!

* * *

٤ - قصيدة.. وقضية

(أ) قصيدة.. قلب راقصة

أمسيتُ أشكو الضيقَ والأينا مستغرقًا فى الفكرِ والسأمِ[١]
فمضيتُ، لا أدرى إلى أينـا ومشيت حيث تجـرنى قـدمى

* * *

فـرأيتُ فيما أبصـرتْ عينى ملهىً أُعِـدَّ ليبهج النـاسا
يجلون فيـه فـرائـدَ الحسنِ ويُبـاعُ فيه اللهوُ أجناسا[٢]

* * *

بغـرائب الألـوان مـزدهـر وتـراه بـالأضـواء مغمـورا
فقصدتـه عجـلًا، ولى بصـرٌ شبهَ الفراشةِ يعشقُ النورا

* * *

ودخـلتـه أجتـازُ مـزدحمًـا بالخلق أفـواجًا وأفـواجـا[٣]
وأخـوض بحـرًا بـات ملتطما بـالنـاس أمـواجًا وأمـواجا

* * *

فقدوا حِجاهم حينما طربـوا ودووْا دوىَّ البحـرِ صخَّابـا[٤]
فـإذا استقروا لحظةً صخبـوا لا يملكـون النفس إعجابـا

* * *

متـوثبـين، يميـل صفـهـم متـطلعَ الأعـنـاق يـتـقـدُ
ومـصـفـقـين علتْ أكفـهـم فـوارةً فـكـأنها الـزبـد[٥]

* * *

لِمَ لا أثـور اليـوم ثـورتَهم؟ لِمَ لا أجـربُ مـا يحبـونـا؟
لِمَ لا أصيحُ اليـومَ صيحتهم لِمَ لا أضـجُّ كما يضجـونـا؟

* * *

لِمَ لا تـذوق كئوسُهم شفتى؟ إن الحِجـا سُمىّ وتـدمـيرى
فى ذمـةِ الشيـطان فلسفتى ورزانـتى ووقـارُ تـفـكـيرى

* * *

(١) الأين: التعب والإعياء.
(٢) فرائد: ج. فريدة - أجناس: أنواع.
(٣) أفواج: ج فوج، جماعة.
(٤) حجاهم: عقلهم.
(٥) فوّاره: كأس تفور بالخمر.

يـا قلبُ ضقتَ وهاهنا سعةٌ ومجـالُ مصفودٍ بـأغـلال[١]
أتـقـولُ أعمـارُ مـضـيـعـةً؟ مـاذا فعلتَ بعمرك الغـالى؟

* * *

انـظرْ تـر السيقـانَ عـاريـةً وتـر الخصورَ ضـوامرًا تغـرى
وتجدْ عيـونَ اللهـوِ جـاريـةً فهنـا الحيـاةُ وأنتَ لا تـدرى

* * *

من هـاتهِ الحسناءُ يا عينى؟ الـسـحْـرُ كـللهـا وظـللهـا
كالطير من غصنٍ إلى غصنِ وثـابـةٌ، وثـبَ الـفـؤادُ لهـا

* * *

وتـراه حُسنًـا غـيرَ كـذابِ لا مـا يـزيفـه لـك الضـوءُ
ويـزيـد فتنتهـا بـإغـرابِ حـزنٌ وراءَ الحسنِ مخبـوء[٢]

* * *

ثم اختفتْ والجمعُ يـرقبهـا ويلحّ: عُودى! ليس يرحمهـا
هى متعـةٌ للحسِّ يـطلبهـا وأنـا بـروحى بتُّ أفهمهـا

* * *

ورأيـتهـا فى آخـرِ الـليـل فى فتيةٍ نصبُوا لهـا شركـا[٣]
يعلو سنـاهـا الحـزنُ كـالـظل مسكينـة تـتـكـلفُ الضـحكـا

* * *

فمضيت تـوًا، قلتُ: سيـدتى زنـتِ المـراقصَ أيمـا زيـن
هـل تـأذنـين الآن سـاحـرتى تـأكيـدَ إعجـابى بكـأسـينْ؟

* * *

فتمنعتْ، وأنـا ألـحُّ سـدىً بـالقـول أُغـريهـا وأنتـظرُ
فاستدركتْ. قـالت: أراك غدًا إن شئتَ، إنى اليـوم أعتـذرُ

* * *

وتحـولتْ عينى لـرُفقـتـهـا مـا بـين منتـظر ومـرتقب
فتّـانـةٌ تُغـرى ببسمـتهـا وتحـدد المـيـعـاد فى أدبِ

* * *

حـان اللقـاءُ بغـادتى، وأنـا أخشى سـرابًا خـادعًـا منهـا
متلهـفًـا أستبـطئُ الـزمنـا وأظـل أسـألُ سـاعتى عنهـا

(١) مصفود: مقيّد.
(٢) إغراب: دهشة وتعجّب.
(٣) شرك: حبائل الصيد.

وأجيل عينَ الريبِ مُلتفتاً متطلعاً للباب حيرانا[١]
وأقولُ ما يدريك أيُّ فتىً هي في ذراعيْ حُبِّه الآنا؟

* * *

من ذا يصدقُ وعدَ فاتنةٍ لا ترحمُ الأرواحَ إتلافا[٢]
أنثى تلاقى كلَّ آونةٍ رجلًا، وترمى الوعد آلافا

* * *

وهممتُ بعد اليأس أن أمضى فإذا بها تختالُ عن بُعدِ
ميزتها بشبابها الغض وبقدِّها، أفديهِ من قدِ![٣]

* * *

يا للقلوب، لملتقى اثنينِ لا يعلمان لأيما سببِ
جمعتهما الدنيا غريبينَ فتآلفا في خلوةٍ عجبِ

* * *

عجباً لقلب كان مطمعُه طرباً، فجاء الأمرُ بالعكسِ
وأشدُّ ما في الكون أجمعه بين القلوبِ أواصرُ البؤس[٤]

* * *

من أنتِ يا من روحها اقتربتْ منّي وخاطبَ دمعُها روحي؟
صبته في كأسي، وما سكبتْ فيه سوَى أناتِ مذبوح

* * *

عجباً لنا، في لحظةٍ صرنا متفاهمَيْن بغير ما أمدِ[٥]
يا من لقيتُك أمسِ، هل كنا روحين ممتزجين في الأبدِ؟

* * *

هاتي حديثَ السقم والوصبِ وصِفي حقارةَ هذه الدنيا[٦]
إني رأيتُ أساكِ عن كثبِ ولمستُ كربَك نابضاً حيا[٧]

* * *

(١) أجيل: أديك، أطوف – الريب: الشك.
(٢) إتلاف: هلاك.
(٣) الغض: الطرى، الجميل.
(٤) أواصر: ج آصرة، روابط.
(٥) أمد: حد.
(٦) السقم: المرض – الوصب: التعب.
(٧) كرب: ضيق.

لا تكتمى فى الصدر أسرارا وتحدَّثى كيفَ الأسى شاءَ
أنا لا أرى إثماً ولا عارا لكن أرى امرأةً وبأساءَ

* * *

تجدين فكرك جدُّ مبتعدِ والناسُ نحوَ سناكِ دانونا
وترين حالك حالَ منفردِ والقومُ كثرٌ لا يُعدّونا

* * *

وترينَ أنكِ حيثما كنتِ تُرضين خوّانين أنذالا
يبغونه جسداً، فإن بعتِ بذلوا النضارَ وأجزلوا المالا[1]

* * *

يا حرَّها من عَبرةٍ سالتْ من فاتكِ العينين مكحولِ[2]
وعذابَها من وحشةٍ طالتْ وحنينِ مجهولٍ لمجهولِ

* * *

أفنيتِ عمرك فى تطلبه ويكادُ يأكلُ روحك المللُ
فإذا بدا من تُعجبين به وتقول روحك: ها هو الأملُ

* * *

أدميتِ قلبك فى تقربه والقلبُ إن يخلص يُهنْ دمه
فإذا حسبتِ بأن ظفرتِ به فازتْ به من ليس تفهمُه

* * *

سكنتْ وقد عجبتْ لخلوتنا طالتْ كأنّا جدُّ عشاق
وأقول: يا طرباً لنشوتنا صرعى المدامةِ والجوى الساقى[3]

* * *

أفديك باكيةً وجازعةً[4] قد لفها فى ثوبه الغسقُ
ودعتها شمساً مودعةً[5] ذهبتْ وعندى الجرحُ والشفقُ

* * *

---

(١) النضار: الذهب.
(٢) عبرة: دمعة.
(٣) نشوة: سعادة – المدامة: الخمرة – الجوى: الحرقة وشدة الوجد (العذاب).
(٤) جازعة: خائفة – الغسق: أول ظلمة الليل.
(٥) مودعة: ذاهبة، غاربة – الشفق: الخوف (نتيجة الحب).

تمضى وتجهلُ كيف أُكبرها إذ تختفى فى حالكِ الظُّلمِ[١]
روحاً إذا أثمتْ يُطهرها ناران: نارُ الصبر والألمِ

* * *

تعليق مختصر:

١ - هذه القصيدة يصور فيها ناجى حياة راقصة حقيقية من نجوم شارع عماد الدين فى الثلاثينيّات[٢]. فقد كان الشاعر يُنهى عمله فى عيادته الخاصة بميدان العتبة، ثم يقضى الليل فى مقاهى وكازينوهات عماد الدين.. ولا يعود إلى البيت - فى الغالب - إلا مع مطلع النهار الجديد. وكانت صاحبة القصيدة ترى أنّها تصور مأساتها أعظم تصوير. ومن المعروف أن شعراء الرومانسية وكتّابها الروائيين وقفوا كثيراً عند صورة (البغيّ الفاضلة)، ومن أشهر هذه النماذج رواية «غادة الكاميليا» للكاتب الفرنسى ألكسندر دى ماس.

وعلى هذا فبناء القصيدة قريب جداً من الشكل القصصى، فهى إذن نوع من الشعر القصصى يصوّر فيه الشاعر بالوصف والحوار والمنولوج عناصر هذه القصة من البدء حتى النهاية.

٢ - وقف طه حسين فى نقده لديوان ناجى الأول «وراء الغمام» (١٩٣٤) عند هذه القصيدة كثيراً، وهاجم بسببها الشاعر هجوماً شديدًا.[٣] وقال عن قصائده «إنها أشعار حسنة، ولكنها أشعار صالونات، لا تتحمل أن تخرج إلى الخلاء فيأخذها البرد من جوانبها».. ومما قاله عن الشاعر أيضاً: «هو من هؤلاء الشعراء الذين يحسُن أن يقرأوا فى رفق، لأنهم قد فطروا على رقة لا تحتمل العنف وشدة الضغط. هو من هؤلاء الشعراء الذين يحسن أن نستمتع بما فى شعرهم من الجمال الفنّى، كما نستمتع بجمال الوردة الرقيقة النضرة، دون أن نشط عليها بالتقليب والتعذيب».

هو شاعر هيّن، ليّن، رقيق، حلو الصوت، عذب النفس، خفيف الروح، قوى الجناح، ولكن إلى حد، لا يستطيع أن يتجاوز الرياض المألوفة، ولا أن يرتفع فى الجوّ ارتفاعًا بعيد المدى، وإنما قصاراه أن يتنقّل فى هذه الرياض التى تنبت فى المدينة أو ما حولها، والتى لا تكاد تبعد عنها كثيرا، وهو إذا ألمّ بحديقة من الحدائق، أو جنّة من الجنات، لا يحبّ أن يقع على

---

(١) حالك الظلم: شديد السواد والظلام.

(٢) يذكر صديقه صالح جودت أن الراقصة (ك.أ.) صاحبة القصيدة كانت تطلب منه مراراً ذكرها. (ناجى، حياته وشعره: ص ٦٥).

(٣) نشر طه حسين هذه المقالة فى جريدة «الوادى» سنة ١٩٣٤ ثم ضمنها الجزء الثالث من «حديث الأربعاء» (ص ١٥٠ - ١٥٩) وقد نشرها - فى الجريدة والكتاب - بعد ما كتبه من نقد يجامل فيه على محمود طه وديوانه «الملاّح التائه». وقد أدّى هذا إلى قطيعة دائمة بين الشاعريْن / الصديقيْن / على طه وناجى كما أدى ذلك - أيضا - إلى قطيعة بين ناجى وطه حسين.

يراجع: ١ - حديث الأربعاء جـ٣ ص ١٥٠.
٢ - صالح جودت: ناجى، حياته وشعره ص ٧٨.

أشجارها الضخمة الشامخة فى السماء، وإنما يجب أن يقع على أشجارها المعتدلة الهيئة، ويتخير من هذه الأشجار أغصانها الرطبة اللدنة التى تثير فى النفس حنانًا إليها، لا إكبارًا لها ولا إشفاقًا منها. هو شاعر حبّ رقيق، ولكنه ليس مُسرفًا فى العمق، ولا مسرفًا فى السعة، ولا مسرفًا فى الحبّ الذى يحرق القلوب تحريقًا، ويمزّق النفس تمزيقًا. شعره أشبه بما يسميه الفرنجة موسيقى الغرفة منه بهذه الموسيقى الكبرى، التى تذهب بك كل مذهب، وتهيم بك فيما تعرف وما لا تعرف من الأجواء».

٣ - ومما قاله عنها: «وانظر إلى هذه القصيدة التى سمّاها الشاعر «قلب راقصة» فقد تعجب كثيرا من الناس وتروقهم، ولعلها تعجب الشاعر نفسه وتروقه. ولكنى أؤكد للشاعر والذين يعجبون بهذه القصيدة من شعره، أنها على ما قد يكون فيها من جمال اللفظ وحسن الانسجام أحيانًا ليست شيئا، فليس فيها جديدٌ ما، وإنما هى كلام مألوف قد شبع الناس منه حتى كاد يدركهم الملل....»

٤ - ونحن إذ نعرض لرأى طه حسين لا نتفق معه - فى كثير من أوجه النقد التى انتهى إليها سواء بالنسبة للشاعر أو القصيدة. وقد كان من جرّاء هذا النقد - غير المنصف - أن ناجى هجر الشعر إلى حين. وقد كتب رسالة خاصة إلى طه حسين، سوف نذكر نصّها فيما بعد. وهى توضح مدى عمق ثقافة ناجى فى جانبيْها العربى والأوربى، حيث قرأ كثيرا فى الأدبيْن الإنجليزى والفرنسى شعرًا ونثرا، لأنه كان يجيد اللغتيْن إجادة تامة. كما كان يجيد بدرجة ما اللغة الألمانية.. وترجم بعض قصائد منها للشاعر «هينة».

٥ - لم يكن ناجى مثقفًا ثقافة واسعة فحسب، بل كان بالإضافة إلى طبعه الإنسانى المرهف الشفيق محدِّثًا لبقا، لا يكفّ عن الحديث. وكانت أحاديثه - مع زملائه من الأدباء والشعراء والصحفيّين أمثال: محمد الهمشرى وصالح جودت وأحمد خيرى سعيد ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين ود. حسين فوزى وعلى أدهم وعبد الحميد الديب وإبراهيم المصرى وغيرهم - تدلّ على قدر كبير من الاطلاع والظرف وحسن الحديث والحوار.

٦ - يقول عنه العقاد: «إن المؤرخ الأدبى ليتردد بين مدارس الأدب فى عصر ناجى ليضمّه إلى واحدة منها، يستقرّ فيها ولا ينفصل عنها، فيطول به التردد بين شوقى الشاعر والمنفلوطى الناثر، وبين المجددين على نمط مطران من قراء الفرنسية، أو المجددين على نمط شكرى من قرّاء الإنجليزية، ولكنه قد يقترب بملامح الشبه من بعضهم، ولا يستقر بالنسب بين فريق منهم، لأنه فى الحق واحد من أولئك الشعراء الذين تجمعهم الصفة، ولا يجمعهم عصر واحد أو مكان واحد، وهم ظرفاء الشعراء، الذين تشابهوا بالمزاج، وتفرّقوا بالزمن والوطن من أوائل عهد الشعر العربى إلى عهده المذكور فى هذه الأيام.

إن إبراهيم ناجى من مدرسة الشعراء الظرفاء: ابن الأحنف وابن سهل والبهاء زهير، وإخوانهم من شعراء «يتيمة الدهر» و «نفح الطيب». نعرفهم بسيماهم فى كل عصر وفى كل

بلد، ويجمعهم لنا عنوان الظرف، حيث كانوا بين مدارس عصورهم، فلا نخال أننا نتلقى ديوانًا غير ديوان ناجى فى هذا العصر، إذا دعونا ديوان الشاعر الظريف»[١].

والعقاد يقصد بحديثه عن ناجى أنّ شعره يعبّر عن «الرقة العاطفية» Sentimentalism.. ولا يضير ناجى فى رأينا أن يكون شاعرًا له قضيته الفنية الخاصة، التى يكتب - بوحىٍ منها، معظم مجالات قصائده.

٧ - تمثل هذه القصيدة «الصوت الثانى» فى تجربة ناجى، الذى يعبّر - من خلاله - عن غربة الإنسان، وضياعه.. حين تلجئه أسباب البؤس المادى أو المعنوى أن يحيا حياة لا يريدها.. وأن يعيش بين قومٍ يحسّ أنه غريب عنهم فى الفكر والسلوك. فالراقصة التى تصوّرها القصيدة تعكس أزمة كثير من البشر فى عالم مضطرب كافر بكثير من القيم والمبادئ... ولعل هذه الصورة الحزينة تعكس أيضا بعض مظاهر غربة الشاعر نفسه، لذلك يبدؤها بهذا المطلع الحزين فيقول:

أمسيتُ أشكو الضيقَ والأينا مُسْتغرِقًا فى الفكر والسأمِ

فالشاعر هنا يبدأ بالحديث عن نفسه.. وليس عن الراقصة، ولهذا فإن الراقصة لا تخلو من بُعد رمزى، يربط الشاعر بموضوعه والفنان بقضية تؤرقه، وتجعله مستغرقًا فى الفكر والملل والتعب والضيق.

٨ - القصيدة - وهى من بحر «الرجز»، الذى يعدُّ من أطوع أوزان الشعر، وأيسرها، تدل على أن ناجى كان يحاول - دوْما - أن يوفّر لشعره موسيقى غنائية واضحة، يضفيها تكرار وحدة الرجز «مستفعلن» ثلاث مرات فى كل شطر، كما أن القصيدة تتشكل من عدة مقاطع، كل مقطع يتكوّن من بيتين.. ولكلٍ منها قافيتيْن متجددتيْن: إحداهما داخلية والأخرى خارجية. كذلك يقوى ثراء الموسيقى قرب المعنى وسهولة اللفظ.. ومن هنا يمكن أن نطلق عليها مصطلح Lyrical Ballad أى قصيدة قصصية غنائية.

* * *

---

(١) ناجى حياته وشعره ص ١١، ١٢.

(ب) المنفى الحرّ.. (رسالة ناجى إلى طه حسين)

«سيدى الأستاذ العميد: [1].

عندى قصة ظريفة أحب أن أقصها عليك، فإنى أحب القصص، وأنت أيضًا تحبه وتكلف به. وأكثر ما يسرنى حين أقرأ لك، تلك النزعة القصصية الظريفة التى ألمحها حتى فى مقالاتك السياسية. وكثيرًا ما ذهبت أشترى الصحيفة التى تكتب فيها لأقرأ لك وحدك – ثم ألفها!

حين كنت طالبًا بالطب منذ سنوات، استيقظت ذات صباح على دوار لم أعتده من قبل. فاستشرت أساتذتى، فوصفوا لى الدواء، فلم ينجح.

فشكوت إلى صديق، فأخبرنى أنه يعرف طبيبًا بارعًا لايفوته تشخيص، ولايخيب له علاج، فرضيت أن يأخذنى إليه. ومضينا إلى مستشفاه، فلما أذن لنا بالدخول، رأيت هذا الطبيب يجلس إلى منصة عالية. أما المريض، فيجلس أو يقف أمامه – أستغفر الله بل تحته، ليسأل قبل أن يفحص. فثار لهذا المنظر غضبى كإنسان، ووخزتنى كرامتى كرجل.

وأخذ الطبيب المتأله يوجه إلى السؤال. فرجوته متهدجًا أن ينزل عن منصته لأحسن الكلام معه، فرفض غاضبًا. فأخذت بذراع صاحبى وانصرفت ساخطا. كان هذا حين كنت طالبا صغيرا.

وقصة أخرى. ظهر فى مصر أديب قد تحول تاجرًا اليوم، لحسن حظ الأدب والأدباء، فمن نكد الدنيا أن فتحت مجلة «الهلال» صدرها، فأخذ يملأ الصفحات. غير أنه كان يخاطب قراءه من منصة كتلك التى يخاطب منها الطبيب الذى ذكرته مرضاه. فكلما حدث شىء قال «انتظر حتى أفهمك»... و«أراك نسيت ماقلته لك فى المرة الماضية».. و«تعال ياصاح»... و«اذهب ياصاح».. ولايزال يكثر من هذه الدعابات الوالدية التافهة.

فمرة ضاق ذرعى به، فوجدتنى أمزق ذلك العدد من الهلال، وأخاصم الصحيفة عهدًا طويلاً.

وقصة أخرى أظرف من السابقتين: أحتفى أدباء الشباب ذات يوم بمستشرق شهير، فتناول الحديث بعض أسماء الأدباء البارزين فى مصر. وجرت مفاضلة، أما أنا فأخذت جانبك ياسيدى، وتحمست فى التحيز لك. وكان من دفاعى عنك أنك الأديب الذى يتمتع بمركز ضخم، ومع ذلك لم يجد الزهو سبيلا إلى نفسه بعد.

---

(١) صالح جودت: ناجى، حياته وشعره ص ٨٦-٩٦.
وهو يذكر أن الرسالة حُذفتْ منْها بضعُ كلمات (؟!) لم يرض عنها ناجى نفسه فيما بعد.!!

وقصة أخرى أظرف من كل ماسبق:

يحكى أنه كان هناك ناقد اسمه «سانت بيف» وكان يكتب حديث «الاثنين» لا «الأربعاء». وكان رحمه الله على علو كعبه وذيوع شهرته، ينصف أدباء الشباب. وكان فى أيامه شاعر ناشئ اسمه، «ألفريد دى موسيه». وكثيرا ماتصدى له شاعر توطدت شهرته، اسمه «لامارتين». فانتصف سانت بيف، رحمة الله عليه ورضوانه، لدى موسيه فى مقال من أروع ما كتب عن الشعر، وبشر بخلوده، ودل على عبقريته.

وبعد هذا القصص الممتع، فإن لى معك مغاضبة، بل مغاضبات. تعال نتناقش فى اللفظ:

أول ما أعتب عليك فيه أنك، على ثقافتك الواسعة وإحاطتك النادرة، لاتزال تحاسب الشاعر كلمة كلمة، وتقيس الفن بالمسطرة. وربما انتزعت اللفظة من جارتها وهى تسندها وتشد أزرها ولاتكمل إلا بها.

وربما بترت البيت بترًا وجئت تحاسبنا على أصبع مقطوعة، أو ذراع قسوت عليها فخلعتها من نصلها، وقد كانت جميلة مكانها، ساحرة على جسدها. ولم أجدك مرة واحدة تحفل بالعمل الفنى كوحدة، وتتكلم عنه كبناء.

ومع ذلك سر بنا لما أردت إليه.. وتعال نتكلم فى اللغة التى تلطمنا بها. تعال لأبين لك أننا لسنا صغارًا مبتدئين كما تحب أن يرانا قراؤك، وإن كنت كريمًا فى أنك أفردت لمثلى صفحة كاملة من «الوادى»... كريمًا فى أنك اعترفت لى بالإحسان إلى حد يعجب ولايروع، وإن كنت إلى اليوم أبحث عن الشاعرية فى الجبروت والطغيان، وأنقب عنها فيما يرعب ويخيف، فأخطئها.

انظر بربك إلى الكلمات التى تناقشنى فيها وأؤكد لك أنى لم أكن فى حاجة لأكثر من مختار الصحاح لكى أرد عليك. تناقشنى فى شطرة «الهوى الصامت يغدو يروح» فتقول: نحن فى المساء، وكلمة غدًا لاتعجبك، لأنها تدل على شىء جرى بالنهار. فأذكرك يامولاى أن ذلك القاموس الصغير يقول إن غدا تطلق على مجرد الذهاب.

وشطرة أخرى «وتلاشت أجسادنا». لاتعجبك «تلاشت» لأنها ليست من ألفاظ الشعر. ولماذا لاتراها من ألفاظ الشعر؟ أليست عربية صميمة؟ هل فيها تنافر؟ وفوق ذلك، لكى أكون فى جانبك وأقسو على نفسى، بحثت فى كل القواميس التى أعرفها، لعل واحدًا ينساها، فلم أجده.

ثم تقول إن «أجسادنا» لاتروقك، لأن الكلام عن جسدين. وإنى لأوقن ياسيدى أنك تعرف أنه فى اللغة العربية، يجوز معاملة المفرد والمثنى معاملة الجمع، وحسبى أن أذكر لك على سبيل المثال، بيت امرىء القيس المشهور:

«وأردف أعجازا وناء بكلكل». فكم عجزًا بالله كان لذلك الجمل؟

ثم تناقشنى فى الشطرة الآتية: تخطر والأنظار تحدو الركاب. فتقول إن «تخطر» تدل على

المشى، والركاب تدل على الركوب! فمن أين جاء هذا؟ الركاب فى الأصل معناها الإبل، ثم صارت تطلق مجازا على أية جماعة. ومن المألوف المتعارف قول القائل: أنا فى ركابك. بمعنى أنا معك وفى صحبتك.

أنت ياسيدى تحاسب الشاعر لفظًا لفظًا، وتتناسى أن هناك مايسمى بالاستعارة والمجاز، وعلى هذه الطريقة تساءلت: مامعنى وراء الغمام؟

أما إذا قصدت معناها الحرفى، فليس لدى إجابة على سؤالك، وإذا قصدت معناها الرمزى؛ فالإجابة لاتكلفنى ولاتكلفك نصبًا، فأنت تعلم أن كل المؤلفات الشعرية الأجنبية الحديثة جرت على هذه التسمية الرمزية، وبيدى كتاب للشاعر ييتس اسمه «السلم الملتف»، فهل تقول ماعلاقة السلم الملتف بالشعر؟ إنها لتسمية سخيفة! فإذا حاسبته كما تحاسبنى كنا عندك جميعًا من سقط المتاع.

هذا فيما يختص باللفظ، فإذا كان الخطأ الذى لم تذكره لى كله على هذا النحو، فإنى إذن لسعيد. وأقسم لك إنى أحتفل بنقدك حين تعرفنى ما لاأعرف، نعم أحتفل به، وأذكر فى صباى معلما كان يضطهدنى، ولكنه كان بارًا يريد الخير بى ويحسن إرشادى، فكنت إذا لقيته وأنا شاب، أسرعت إلى يده لأقبلها اعترافا بالجميل.

على كل حال؛ نشكر لك غيرتك على اللغة، وإن كانت تصرفك عن أن تنقدنا فيما عداها، وإن جعلتك لاترى فينا إلا قوما يجب لهم من يقوم ألسنتهم،وأنا تورطنا فى التقصير فى اللغة، فحق علينا أن نعتذر لها!

والآن... كلمة فيما يختص بالشعر، أنت ترانى قوى الجناح إلى حد، وترانى رقيقا، وترى لى موسيقى تسميها موسيقى الغرفة، ويلوح لى من تفضيلك «على محمود طه» أنك لست ترضى عن تلك الرقة، ولاتعجب بهذه الموسيقى، بل أنت من أنصار الشاعر الذى تراه مهيأ ليكون «جبارًا». أنت من أنصار الأدب العنيف... الأدب النتشوى الهتلرى... من أنصار النسر الذى يحط على الشجر الباسق، ويبسط جناحيه بسطة عقادية!

الواقع أن هذا العصر فى حاجة إلى مثل ما تحب، أما نحن فأدبنا مائع رخو، أدب نواح ودموع وضعف، وقد كنت أحب أن أعرف رأيك يامولاى فى ليالى «ألفريد دى موسيه» وروائع «لامارتين»؛ كالبحيرة، والوادى.

ما رأيك فى هذا الضعف الشائن من شاعرين لم يخلد لهما إلا تلك الدموع الذاتية؟ ومع ذلك. قل لى منصفا، وليقل العقاد، أى أنواع الأدب أحب إلى النفوس؟

إن الموتى سيقومون من قبورهم، وستنبض كل صحيفة فى كتبهم بالحياة، صارخة: «مآسينا خلدت ودموعنا هى التى عاشت». وأنت لو سألت نفسك عن أحب الكتب إليك، قلت «الأيام» ولو سألت قراءك نفس السؤال قالوا: «الأيام» لماذا؟ لأنها قصيدتك الكبرى! فيها دموعك، وفيها ضعفك كذلك، وهى أقوى ماكتبت.

ولو سألت العقاد: أى الشعراء تحب؟ لقال لك «هاردى». وما شعر هاردى غير دموع وضعف من الصنف الذى تعيرنا به.

أكاد أقسم أن هذا هو اعتقادكم، بينكم وبين أنفسكم. أما النقد فشىء آخر. النقد أن تتناولوا هراوة، وأن يصيح الحجاج من ورائكم: هاكم رءوسا قد أينعت!

أما هراوتك يا سيدى العميد، فهراوة مؤدبة. أشهد الله على ذلك.

تحركت هراوتك المؤدبة تحاول أن تصيبنى فى أشياء ما كنت أعتقد أن رجلا كالدكتور العميد تختلط عليه.

أقول صادقًا إننى صدمت.

من هاته الأشياء قولك أن السئم لا يفكر، والمفكر لا يسأم. أى منطق بالله؟ يبدو لى أن الأستاذ الكبير لم يسأم مرة واحدة. ولم يفكر على ضيق مرة واحدة.

الحمد لله لفضله عليه، وإنى لأستزيد له من نعمه. ولا أحب أن أراه فى ليلة من الليالى، وقد تعقدت أموره وبرم بها، ومضى يقلب وجوه الرأى، فلم يجد حلا، فسئم من طول ما فكر، وفكر فيما سئم من أجله، وتضيق به الدنيا وتصغر، فيلتمس مكانًا فلا يجد، وصديقًا فلا يعثر به، فيمشى على غير هدى، فإذا لقيه أحد سأله «على فين» فأجابه فى ملال «مطرح ما رجلى تاخدنى».

سيدى: لا أتمنى لك ليلة كهذه ، ولو أنك إذ ذاك ستنصفنى وتفهمنى. ستسأم وتفكر، وتفكر وتسأم، وسترى رجليك تجرانك جرًا إلى حيث لا تدرى، على أنى أقسم لك أنه إذا اقتضى إنصافى أن تذوق هذا الضيق بحق، فإنى أفضل أن أظل عندك متهمًا بأنى أجارى وأقلد، ولا أصدر عن وحى قوى وحقيقة رائعة.

ومغاضبة أخرى: تقول متهكما عن شطرة «جاء الأمر بالعكس».. إن هذه ألفاظ اهتدت إلىّ من الأزهر، فأنا أرجوك بحق الله عليك ألا تذكر الأزهر إلا بالخير.

«أتعلم لم أحبه؟.. أحبه لتلك الحلقة التى تجعل المعلم وتلاميذه فى صعيد واحد فلا يعلو عليهم إلا بعلمه. وعلى ذكر الأزهر، لأجلسن فى تلك الحلقة وأتعلم الصبر على المكاره.

وبعد يا سيدى الدكتور الكبير، عفوا إذا بدت منى حدة فى القول، فقد أخرجت ديوانى ليكون طاقة زهر للأحباب الخلان، أو نسمة منعشة، فلا الطاقة راقتكم ولا النسمة أعجبتكم، فلى ألف عذر إذا سئمت ففكرت وفكرت حتى سئمت؛ وأصابنى الكلال فجرتنى قدماى إلى هذا المكان، لأكتب إليك مؤكدا احترامى الكبير، ومقدما تحية طبيب كان يعد نفسه ضيفا على أهل الأدب منكم، فأسأتم قراه...».

* * *

ردّ طه حسين على رسالة ناجى

« ....

إنى لم أحزن حين رأيت الدكتور ناجى يعلن زهده فى الشعر، لأنى قدرت أن الدكتور ناجى إن كان شاعرا حقًا؛ فسيعود إلى الشعر راضيًا أو كارها؛ سواء ألححت عليه فى النقد أو رفقت به. وإن لم يكن شاعرا؛ فليس على الشعر بأس فى أن ينصرف عنه، ويزهد فيه.

وأنا منتظر أن يعود الدكتور ناجى إلى جنة الشعر؛ فإنى أرى فيه استعدادا لا بأس به؛ وأظنه إن عنى بشعره، واستكمل أدوات الفن، خليقًا أن يبلغ منه شيئًا حسنًا.

لا تجزع إذن يا سيدى من النقد، ولا تظن أن عمل الناقد يجب أن يكون البناء دائمًا، فقد يكون من الخير أن تهدم بعض الأبنية التى تحجب الضوء والهواء، عن أبنية أخرى هى أحق بالبقاء.

وليس عمل البستانى غرسًا للأزهار والأشجار دائمًا، وإنما عمله فيما أظن اقتلاع لبعض الأشجار ولبعض الأعشاب التى تفسد ما هو أحق منها بالبقاء، وأجدر منها بالنماء، وأقدر منها على أن تنفع الناس.

ولست أدرى لم يكون البستانى مصلحا حين يجتث الشجرة الفاسدة، أو يقتلع الأعشاب المهلكة لما حولها، ويكون الناقد مفسدا حين يرد عن الأدب قوما يدخلون فى الأدب وليسوا منه فى شىء، ولست أدرى لم يكون البستانى مصلحا حين يشذب بعض الأشجار ويقص بعض الأغصان، ويكون الناقد مفسدا حين يهذب ما ينتجه الكتاب والشعراء؟

كلا يا سيدى. ليس على الأدب بأس من النقد مهما يقسُ ويشتد. وإنما البأس كل البأس على الأدب من النقد إذا هان ولان وأصبح تقريظا وثناء وإثارة للغرور وتشجيعًا للدخلاء.

والأدب الذى لا يثبت للنقد العنيف لا يستحق أن يكون أدبًا، ولا يستحق أن يعنى به أحد.

أرأيت أنى أحسن منك ظنًا بالأدب والأدباء، وأجمل منك رأيًا فى الثقافة والمثقفين، أرى أدباءنا رجالا يستحقون النقد، وتراهم أنت أطفالا يستحقون المداعبة.

هوّن عليك، فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث فى الأرض.

ولقد عمد نقاد قساة غلاظ مسرفون فى العنف إلى بعض الشعراء والكتاب فألحوا عليهم فى النقد، وأشبعوهم تجريحًا وطعنًا، ولكن الأدباء، مع ذلك ظفروا بالبقاء، وذهب نقد النقاد هباء. فمن كان من أدبائنا خليقا بأن يبقى وينتج وينفع الناس، فليس عليه بأس منك ولا منى ولا من غيرنا. ولعله أن يظفر من الحياة والخلود بما لا نظفر منه بالقليل.

أما بعد، فإنى أشكر لك يا سيدى ثناءك علىّ، وحسن ظنك بى. وأترك أحكامك كلها على كُتابنا وأدبائنا لك، لا أجادلك فيها ولا أحاورك، لأن جدالك فيها ينتهى إلى كثير جدا مما لا تريد».

* * *

نماذج مِن نقد ناجى

نقدم – هنا – نموذجيْن مختلفين من كتابات ناجى النقدية – وهى كثيرة ومتنوعة وفى حاجة إلى درس خاص – وقد نشر المقالان فى مجلة «أبوللو» – عدد فبراير ١٩٣٣:

المقال الأول: دراسة نقدية للجزء الأول من ديوان الشاعر عبد العزيز عتيق، الذى صدرت طبعته الأولى فى نفس السنة بمقدمة لسيّد قطب.

المقال الآخر: دراسة نقدية عن الروائى الانجليزى «والتر سكوت»، وناجى يقدّم فيه سيرة مختصرة له، وهو من القلائل الذين وضحوا أن «سكوت» بدأ شاعرا، ثم تحول بعد ذلك إلى كاتب للروايات التاريخية.

ولعل فى هذيْن المقاليْن بعض ما يوضح سرّ عظمة ذلك الجيل، الذى وهب حياته لإثراء الحياة الثقافية برؤية شمولية عميقة.

* * *

١ – ديوان عتيق

نحن فى هذا العصر شديدو التطلع لما ينتجه الشباب، شعرًا أو غير شعر، ونستدل بذلك الإنتاج على المستقبل، لأننا نوقن أن النهضة المقبلة تقوم على أكتاف الشباب وحده، ونحن فى النظر إلى مجهود الشباب فريقان: فريق يقسو عليه ويوده كاملا، ولا يسمح بنقص ولا ضعف، فإذا آنس فيه هنة ولو صغيرة هدمه هدمًا، وأعمل فيه معوله بلا شفقة، والفريق الآخر أوسع رحمة، وأكثر تقديرًا للظروف والبيئة وما إلى ذلك. ونحن من الفريق الأخير: لا نسرع إلى الهدم، ولا نحبه ولا ندعو إليه، ولكن نبحث فى الرماد الخابى ولو عن قبس، وفى الليل الحالك ولو عن شعاع! فإذا ظفرنا بما يبشرنا ولو بعض البشرى، فرحنا به وشجعناه، وأظهرناه للناس. نحن نتوخّى المحاسن، ونغوص على الدرر، ولو فى أعماق اللجّة، ننشر النبوغ الدفين فى هذه البلد، وما أكثر المغمور المنسىّ منه!

ولذلك حين ظهر ديوان عتيق أفرغنا له وقتًا، ودرسناه قصيدة قصيدة، وقصدنا أن نستبين أمورًا عدة: أولا أثر القديم فى هذا الشعر الجديد، وثانيًا مجهود الشاعر العصرى فى التجديد ومداه وعمقه، وثالثًا إحاطته بالحياة وفهمه لها، ورابعًا أثر المحاكاة والتقليد، وهل للشاعر نزعة استقلالية وطابع خاص؟

كنت أراعى فى تقديرى له ظروفه الخاصة، فهو ما يزال فى عهد الدراسة، ثم إنه لا يزال غضّ السن، غضّ التجربة، وإن كان النبوغ لا يقاس بسن ولا زمن، فإن كيتس تألق نجمه وهو فى سن عتيق، وشكسبير كتب دراماته الخالدة فى عمرٍ فوق ذلك بقليل! ولكن يجب أن نذكر أننا فى مصر وأن مدارسنا ما تزال تسقينا الأدب الغثّ البالى السخيف، تنقشه فى عقولنا، وتطبعه فى صفحات خواطرنا، ونحن فى عهد يؤثر فيه كل التأثير ذلك الذى يسقوننا إياه!

ومَن منا ينسى مواضيع الإنشاء السخيفة التى كنّا نكتبها، ولم نكن نعنى فيها بغير اللفظ الجميل المرصوف، وأما المعنى والدراسة العميقة والبحث الدقيق فلم نكن نعرفها ولا أنظارنا تُوَجَّهُ إليها.

أضفْ إلى ذلك الاطلاع المحصور الضيِّق فى عهد الدراسة، ولا أدرى هل الشاعر عتيق قرأ كثيرًا من الشعر الغربى، فإن الاقتصار على دراسة الأدب العربى وحده لا تكفى لإتقان الشعر، ولا لتجديده، وإن كان الشاعر الموهوب غير محتاج لشىء، فإن هومير لم يكن يعرف غير لغة قومه حين كتب الإلياذة، وشكسبير لم يكن يعرف غير الإنجليزية!

الجيِّد فى شعر عتيق أنه يستلهم إحساسه، ويُلقى العنان لتصوراته، يرسلها محلقة كما تحلق الطيور أسرابًا أسرابًا، شادية أو نائحة، تستقبل الصبح أم تودع الشمس الغاربة، هى على كل حال جموع من الطير، تضرب بأجنحتها فى عرض الفضاء!

وقدْ يؤخذ عليه أنه كثير التشاؤم، غاضب على الدنيا، ساخط على الحب، يرى قتامًا فوق قتام. وهذه النزعة الباكية، نزعة السخط والتمرد والثورة، تراها فى الشعر الحديث كله، فهل الشباب اليوم لا يجد فى الحياة شيئًا جميلا؟ أين النور والحسن، والصبا، والسماء والبحر؟ أين السحر المتغلغل فى كل شىء؟ لو نصحتُ للشاعر عتيق بشىء لنصحت له بقراءة شعر روبرت بروك، فإنه كان فى مثل عمره، ولكنه كان يحب الحياة، يحبها حبًّا مستفيضًا. وكان وهو فى وسط القتال فى الدردنيل يدعو الله أنه إذا قدّر عليه الموت، فلا يبخل عليه بعد الموت بركن فى الآخرة، وجعبة يحمل فيها ما كان يعزه فى الحياة، من وجه ولون وزهر وسماء، فيخلو خلوته ليستعرض ما فى الجعبة مما كان يحبه، فيقلّبه ويشمه، ويقبله، وينظر إلى كل ذلك نظرة الأم الحانية على طفلها المعبود.

وأحسن ما فى ديوان عتيق الرحمة والصفح: إنه يغضب، ويسخط، ويثور ثم يغفر، ويبسط لأحبابه قلبًا نقيًا، فياضًا بالعطف والحب والرضى.

على أن القصيدة التى تفردت بالحسن هى القصيدة التالية: فإن فيها تجديدًا، ونزعة استقلالية، وروحًا غربية، فى لفظ عربىّ صافٍ:

(عهد جديد)

وكالأمل المحبوب وجهُكَ حينما تطالعنى منه العيونُ النواعسُ •
هو الصبحُ! لولا أن بالصبح حاجة إلى شاعر تهفو إليه العرائسُ!
أحبُّ فيسمُو بى العفافُ إلى الذرى ويرفعنى أنى على الحسن حارسُ!
أظلّ به أشدُو وما كنتُ شاديًا ولكننى من ذلك النورِ قابسُ!

والآن ما أثر المحاكاة فى شعر عتيق؟

اقرأ مثلا قصيدة «خواطر» (صفحة ١٣٤) تجد طيف العقاد يطالعك من ورائها.

أنا لا أذمّ العقاد، ولا أطعن فى شعره، ولكنى أقول للشاعر عتيق: دع العقاد جانبًا، فإن له طابعه الخاص، وحاذر أن تقلد العقاد أو غيره، فإن هذا ما يسمى بالإنجليزية Mannerism. وأذكر أن الشباب فى عهد ما، كانوا يحلقون رءوسهم عند حلاق لطفى بك السيد ويطلقون سوالفهم كما كان يطلقها، وعند ذلك كانوا يزعمون أنهم جميعًا أصبحوا لطفى السيد أدبًا وفلسفةً!

يا صديقى الشاعر! أطلق العنان لسجيتك، واستمر فى استلهامك نفسك، واعمل كما يقول جيتة: من الداخل إلى الخارج! إنا نرى نجمك فى سماء المستقبل! وأخيرًا تحية إعجاب وتشجيع.

إبراهيم ناجى

* * *

٢ - السير وولتر سكوت

إن الذى يعنينا من حياة السير وولتر سكوت شيئان: الأول أثر الدرس المنظم فى العقل الموهوب، والثانى البطولة الأدبية الممتازة، والإنتاج الهائل الذى أنتجه وولتر سكوت ولم يكن له نظير غير أنتونى ترللوب، وشتان بين الإثنين فى العمق والعبقرية!

ولد وولتر سكوت فى أغسطس سنة ١٧٧١ م. من عائلة عريقة فى المجد، يمتد نسبها إلى أمراء اسكوتلاندة وأبطالها، وكان أبوه محاميًا وأمه ابنة طبيب كبير.

وقد أصيب وولتر بالعرج فى سن الطفولة ولازمه العرج طول حياته، وفى هذا شبه بينه وبين بيرون. وقد قضى جزءًا كبيرًا من طفولته فى قصر جدّه، وفى هذا القصر المحاط بجلال الطبيعة

وأروع صورها، تشربت نفس الطفل بما ظهر بعد فى الأديب الخالد!

دخل مدرسة أدنبرة العالية، فتميز بين أقرانه بميله المفرط إلى الأدب والشعر وقراءته الواسعة فى غير الدروس، وغرامه بالتاريخ وبخاصة بتاريخ إسكوتلاندة وآثارها، ومهارته فى بحث الأوراق القديمة الخاصة بتلك الآثار. ومما يذكر له على سبيل المثل أنه فى الخامسة عشرة حضر الشاعر بيرنز إلى أدنبرة واحتفى به أعلام الأدباء فيها، فأعجب الشاعر بيرنز ببيتين من الشعر قرأهما تحت صورة، ولم يدر مصدرهما فى ذلك الجمع من الأدباء والأعلام غير سكوت.

وفى جامعة أدنبرة درس المحاماة وتخرج محاميًا، واشتغل فى مكتب أبيه، ولكن ميله إلى الأدب كان أقوى من ميله إلى المحاماة، وما كان أشد فرحه عندما عُين فى سنة ١٧٩٩ م. عمدة لبلدة سلكركشير، وأعطى مرتب ٣٠٠ جنيه فى العام، فتم له بذلك ما يريد من الفراغ ومن الانكباب على الأدب والشعر. ولم يكن درسه للأدب والشعر والتاريخ درس لهو واستمتاع، شأن غيره من الشباب، ولكنه كان درسًا منظمًا عميقًا جافا، وكان بحثًا مستفيضًا قويًا، وكان كلما آنس بابًا للاستزادة طرقه، فإنه أعجب بالأدب الألمانى فدرسه، وترجم أغانى بورجر، وما لبث أن تزوج بسيدة غنية، وجمع أغانيه فى سنة ١٨٠٢ م. ثم طبعها.

وسكن بعد ذلك بلدة اشستيل على نهر التويد، ومرت حياته إذ ذاك على وتيرة واحدة: يستيقظ من الساعة الخامسة صباحًا، ويوقد ناره بيده ثم يخرج ليرى خيله وكلابه، ثم يعود فيكتب حتى الفطور، ويعاود الكتابة بعد الفطور، ثم يمضى إلى تأدية أعماله اليومية حوالى الظهر.

وفى سنة ١٨٠٥ م. كتب قصيدة «السيد الأخير» فرفعته إلى الصف الأول من شعراء الإنكليز، وأتبعها بأخريات فى نفس العظمة والجلال، كماردیون، وسيدة البحيرة، وقد صادف نجاحًا هائلا كان نفسه لا يتوقعه. وانهمر عليه المال فاشترى ضيعة كارتلى، وبنى فيها قصرًا كقصور ألف ليلة وليلة، على جانب النهر.

وكان قد كتب قصة وافرلى منذ سنين، ولكنه أطلع صديقًا عليها فلم يرض عنها، ولم ينصحه بالاستمرار فيها، فتركها جانبًا، وأخذ ينشر أعمال غيره كدريدن وسويفت، ثم خطر له أخيرًا أن يعاود وافرلى، وكان قد اشترك فى عمل مطبعى تجارى هائل كلفه مالاً طائلاً، ولم يكن سكوت بكل ثروته وإنتاجه الوافر كفؤًا لذلك الإسراف، وكان مدير الشركة صديقًا له دالة عليه. فكان يذهب إلى الرجل الطيب فيأخذ قسطًا بعد قسط فيعطيه، ولكنه فرغ صبره ذات يوم وصاح بصاحبه: «ناشدتك الله ألا ما عاملتنى كإنسان لا كبقرة حلوب!» وكانت حالة الشركة تمضى من سىء إلى أسوأ، وتكدست فيها الكتب التى لا تباع. فأخذ سكوت يكتب قصة وافرلى وكان يكتبها بدون أن يضع اسمه عليها، فلقيت نجاحًا لا نظير له، وقام العالم يتساءل عن «العظيم المجهول»! والمدهش أنه كان يبدأ القصة وينتهى منها فى أربعة أسابيع خلاف ما كان يحرره من مقالات وقصص صغيرة وأشعار، والمدهش أيضًا أنه اتخذ الحيطة الكاملة حتى لا يُعرف أنه مؤلف

وافرلى. وكان القصر مفتوحًا للضيوف والأصدقاء، ولم يكن يخطر ببال أحد أن هذا السيد الذى يجد وقتًا لإكرام ضيوفه والتنادر معهم، هو نفس العظيم المجهول الذى ينتج ذلك الإنتاج الضخم المنقطع النظير.

وتمّ المجد والشهرة له. وكان يشعر أنه عثر على منجم ذهب، فاندفع فى البذخ، يبنى ويزين ويشترى، ومدير الشركة يكتم عنه الإفلاس المحدق به والكارثة المقبلة، وأخيرًا وقعت الواقعة وعلم سكوت ذات يوم أنه لم يفلس فقط، بل إن عليه دينًا يبلغ ١١٧,٠٠٠ جنيه! وهنا البطولة الممتازة والشهامة الخارقة، فإنه أبى أن يعطف عليه دائنوه، ولكنه طلب مهلة فقط، وأخذ يؤلف ويكتب، ليسدّد ذلك الدين العظيم وحده بلا مساعد! ولكن ذلك الجهد الجبار كان فوق ما تحتمل الصحة وما تقوم به العافية، فأخذت أعراض الضعف والوهن تبدو عليه، ولم يكن يبالى ويقول إنه لن يمتنع عن العمل حتى يموت!

وأخيرًا دكّ الجبل، فقد أصابته نوبة شلل فى غرفته وهو يكتب، فعولج منها، ولكنه لم يعد يومًا ما وولتر سكوت القديم. نعم كتب وألف كثيرًا بعد إصابته بالشلل ولكنها أعمال عليها أثر السقم والانحلال.

وسافر إلى إيطاليا وغيرها يستشفى. وعاد معافى قليلا، فاستأنف أعماله، ولكنه ما كاد يمسك القلم حتى هوى من يده، فبكى بكاء مرًا.

وأخيرا عاودته نوبة أخرى فمات بين أهله وذويه وكلابه.

مات وقد ترك تراثًا هائلا خالدًا. وبكته اسكوتلاندة التى مجّدها وفتن الناس بحسنها وعظيم آثارها وبطولة أبنائها، وبكاه العالم الذى قرأ وافرلى بين الإعجاب والدهشة.

وماذا يجرؤ منتقدوه أن يقولوا؟ قالوا هو غير فنان، وإنه رجل تاريخ يقصّ قصة اعتيادية يجيد حبكها. أين هو من جين أوستن التى تكتب فتبدع فى الوصف الدقيق والتحليل العجيب؟!

وإن ردّنا على ناقديه هو أنه كان يخلق لك المدينة العظيمة بناسها وشوارعها وقصورها وأسواقها، وينزلك للطواف فيها: فأمامك المدينة التى تضج ضجيجًا، وتزدحم بمختلف الأشياء، فإذا لم ترقك وأنت عند بابها تسمع ضجة الزحام، فليس الذنب ذنب سكوت ولا المدينة. ولكن ذنبك أنت لأنك لم تتغلغل فى أحشائها لتعثر على الجميل الممتع والبديع الساحر!

تحيةً وإجلالًا لولتر سكوت وشعره الدافق الجميل، ورواياته القوية، وأدبه الخالد.

إبراهيم ناجى

أولاً: المصادر.. وأهم المراجع العربية

إبراهيم ناجى:

- وراء الغمام (شعر) ط. أولى ١٩٣٤.
- ليالى القاهرة (شعر) ط. أولى ١٩٤٤.
- فى معبد الليل (شعر) ط. أولى ١٩٤٦.
- الطائر الجريح (شعر) ط. أولى ١٩٥٣.

  ط. دار العودة، بيروت ١٩٧٣.
- مدينة الأحلام (قصص ومحاضرات).

  ط. القاهرة، د. ت.
- أدركنى يا دكتور (قصص قصيرة).

  ط. دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.
- كيف تفهم الناس (دراسات نفسية).

  ط. مكتبة العالم العربى، القاهرة، د. ت.
- أزهار الشر: بودلير (ترجمة).

  ط. رابطة الأدب الحديث، القاهرة ١٩٥٤.
- توفيق الحكيم (بالاشتراك مع إسماعيل أدهم).

  ط. دار سعد مصر - ١٩٤٥.

* * *

إبراهيم المازنى (+ عباس العقاد): - الديوان فى الأدب والنقد.

ط. دار الشعب - القاهرة (الثالثة) ١٩٧٢.

أبو القاسم الشابى: - أغانى الحياة (شعر).

ط. الدار التونسية، تونس، سنة ١٩٧٠.

- الخيال الشعرى عند العرب.

  ط. الشركة القومية، تونس، ١٩٦١.

أحمد زكى أبو شادى: أطياف الربيع (شعر).

تقديم: خليل مطران - إبراهيم ناجى.

ط. أولى، مصر، ١٩٢٣.

- مسرح الأدب.
ط. المؤيد. القاهرة (د. ت).

أحمد شوقى: الشوقيات.
ط. المكتبة التجارية، القاهرة (د. ت).

شكرى عياد: موسيقى الشعر العربى.
ط. دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨.

صالح جودت: ناجى - حياته وشعره.
ط. المجلس الأعلى للفنون، القاهرة، ١٩٦٠.

طه حسين: حديث الأربعاء.
ط. دار المعارف جـ٣، ١٩٦٢.

طه وادى: صورة المرأة فى الرواية المعاصرة.
مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة ١٩٧٣.
- أحمد شوقى والأدب الحديث.
ط. روزاليوسف، القاهرة، ١٩٧٣.

عباس محمود العقاد: خمسة دواوين للعقاد.
ط. الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٧٣.

عبد الرحمن شكرى: ديوان عبد الرحمن شكرى.
ط. منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٦٠.

على محمود طه: ديوان على محمود طه (شعر ودراسة: سهيل أيوب).
ط. دار اليقظة القومية، دمشق ١٩٦٢.

لطفى عبد البديع: التركيب اللغوى للأدب.
ط. النهضة المصرية، الأولى، القاهرة، ١٩٧٠.

محمد مندور: الشعر المصرى بعد شوقى.
ط. نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠.
- النقد والنقاد المعاصرون.
ط. نهضة مصر، القاهرة (د. ت).

محمود الربيعى: فى نقد الشعر.
ط. دار المعارف، القاهرة، الأولى، ١٩٧٣.

محمود سامى البارودى: ديوان البارودى.
- تحقيق على الجارم وعلى البجاوى.
ط. دار المعارف، القاهرة ١٩٧١.

* * *

ثانياً: الكتب المترجمة

أ.أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبى.
ترجمة: مصطفى بدوى: ط. المؤسسة المصرية، القاهرة، ١٩٦٣.
إرنست فيشر: ضرورة الفن.
ترجمة أسعد حليم: ط. المؤسسة المصرية، ١٩٧٠.
اليزابيت درو: الشعر وكيف نتذوقه.
ترجمة: محمد إبراهيم الشوش: ط. ميمنة - بيروت - ١٩٦١.
أوستن .وارين - رينيه ويليك: نظرية الأدب.
ترجمة: محيى الدين صبحى.
ط. المجلس الأعلى للفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢.
ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق.
ترجمة: محمد يوسف نجم، ط. صادر. بيروت.
روجيه جارودى: واقعية بلا ضفاف.
ترجمة: حليم طومسون. ط. دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٧.
كولريدج: النظرية الرومانتيكية فى الشعر (سيرة أدبية).
ترجمة: عبد الحكيم حسان. ط. دار المعارف، القاهرة ١٩٧١.

* * *

ثالثاً: المراجع الأجنبية

Coleridge: Poetry and Prose
edited by: Carlos Baker
Bantan Classic, New Yourk, 1965.

Herber Grierson,
J.C. Smith: A Critical History of English Poetry
Penguin Books, London, 1962.

G. W. Turner: Stylistics – Penguin Books, – London – 1973.

I. A. Richards: Practical Critism
Routledge, London 1966.

Janthan Culler: Structuralist Poetics
(Structura —(StructuraLism Lingnistics and the Study of Literature)
Routlede, Kegan Paul, London, 1975.

James Soully: Modern Poets on Modern Poetry
Collins, Fontana. Lond., 1971.

Joseph Wood Krutch: Exprienee and Art
Gollier Books, New Yourk, 1962.

Raymond Chapman: Linguistics and Literature
Little Field. Adamas, co. U.S.A. 1973.

M.A. Abrams: English Romantic poets
Galaxy book, New Yourk, 1960.

Shelly: Defence of Poetry
Edited by: H. F. B. Brett Smith
Basil Blackwell, Oxford, 1929.

T.S. Eliot: The Use of Poetry and use of Critcism
Faber, London, 1963.

William Empason: Seven Types of Ambiguity
Pergriene Books. Lond., 1961.

William K. Wimsatt, Cleanth Brooks: Literary Criticism
pub, in: India, 1967.

* * *

فهـرس الكتـاب

صفحة

صفحة

صفحة

ملاحق الكتاب

كتابات للمؤلف

أولاً : الدراسات النقدية :

١ - جماليات القصيدة المعاصرة	دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٤
٢ - الشعر والشعراء المجهولون في القرن التاسع عشر	دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٤
٣ - شعر شوقي الغنائي والمسرحي	دار المعارف ط ٥ سنة ١٩٩٤
٤ - صورة المرأة فى الرواية المعاصرة	دار المعارف ط ٤ سنة ١٩٩٤
٥ - شعر ناجى الموقف والأداة	دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٠
٦ - ديوان رفاعة الطهطاوى جمع ودراسة	الهيئة المصرية ط ٣ سنة ١٩٩٣
٧ - دراسات فى نقد الرواية	دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٤
٨ - شوقى ضيف سيرة وتحية	دار المعارف سنة ١٩٩٢
٩ - الرواية السياسية	(تحت الطبع)

ثانيًا : الإبداع الأدبى (مكتبة مصر .. بالفجالة)

١ - عمار يا مصر	مجموعة قصصية ١٩٨٠ - ١٩٩١
٢ - الدموع لا تمسح الأحزان	مجموعة قصصية ١٩٨٢ - ١٩٩١
٣ - حكاية الليل والطريق	مجموعة قصصية ١٩٨٥ - ١٩٩١ - ١٩٩٢
٤ - دائرة اللهب	مجموعة قصصية ١٩٩٠ - ١٩٩١
٥ - العشق والعطش	مجموعة قصصية ١٩٩٣
٦ - الأفق البعيد	رواية ١٩٨٤ - ١٩٩١
٧ - الممكن والمستحيل	رواية ١٩٨٧ - ١٩٩٢
٨ - الكهف السحرى	رواية ١٩٩٤
٩ - الليالى (جـ ١)	سيرة ذاتية ١٩٩٠ - ١٩٩٢
١٠- فى البدء تكون الأحلام	خواطر أدبية ١٩٩٤

رقم الإيداع	١٩٩٤ / ٧٤٣٥
الترقيم الدولى	ISBN 977-02-4654-9

٢٨ / ٩٤ / ٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)